



**Maria José Alves Veiga O Humor na Tradução para Legendagem:
Inglês/Português**



Maria José Alves Veiga O Humor na Tradução para Legendagem: Inglês/Português

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Tradução, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Teresa Costa Gomes Roberto, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Ao Zé Maria e à Helena Luísa.

o júri

presidente

Prof. Dr.^a Celeste de Oliveira Coelho
(Professora Catedrática da Universidade de Aveiro)
Prof. Dr.^a Maria Teresa Costa Gomes Roberto
(Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro)
Prof. Dr.^a Rosa Lúdia Torres do Couto Coimbra e Silva
(Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro)
Prof. Dr.^a Maria Teresa Murcho Alegre
(Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro)
Prof. Dr.^a Isabel Cristina Costa Alves Ermida
(Professora Auxiliar da Universidade do Minho)
Prof. Dr.^a Josélia Maria Santos José Neves
(Equiparada a Professora Adjunta do Instituto Politécnico de Leiria)
Dr. Jorge Díaz Cintas
(Principal Lecturer in Translation, da School of Arts – Roehampton University - London)

agradecimentos

Deixo expresso todo o meu apreço à minha orientadora, Professora Maria Teresa Roberto, pela confiança que depositou em mim, pelo constante estímulo científico, pelo inesgotável interesse e pela cuidada leitura, e subsequentes discussões, ao longo da realização deste trabalho. Estou grata não só à minha orientadora, como também ao Professor Doutor João Torrão por, através do Centro de Investigação do DLC, terem proporcionado a minha frequência em cursos de formação e a minha presença em encontros científicos que me permitiram crescer academicamente. Pelo exemplo de partilha e de generosidade científicas agradeço aos Professores Isabel Ermida, Josélia Neves, Rosa Lúcia Coimbra, Jorge Díaz Cintas e à Mestre Ana Cravo.

Fica ainda uma palavra de agradecimento a todos os inquiridos que preencheram questionários: os alunos dos vários graus de ensino; profissionais de tradução para legendagem, especialmente à Dr^a Maria Auta de Barros.

Agradeço a todos os autores/realizadores, cuja obra serviu de exemplo e de inspiração para me incentivarem a reflectir, de modo a aprofundar o conhecimento sobre a comunicação humorística através da prática tradutológica audiovisual.

Registo a genuína amizade, em todos os momentos, da Sónia, da Ana Maria, da Sophie, da Ana Margarida, do Paulo Pereira, da Isabel Cristina, da Maggie, do Rui Luís, da Josélia e do António Manuel.

Resta-me poder vir a estar à altura de saber retribuir à minha família, especialmente ao Zé Maria...

Palavras-chave

Tradução Audiovisual (TAV), Legendagem, Humor.

resumo

Os estudos sobre a tradução e sobre o humor têm oferecido imprescindíveis vias de análise sob o ponto de vista epistemológico. Contudo, a perspectiva tradutológica da interacção verbal do humor nos meios audiovisuais surgiu como uma área carente de investigação, não só no cenário internacional, como também no panorama português.

Tendo em conta que o incremento dos produtos audiovisuais proporciona actualmente, e à escala planetária, uma fonte de contacto imediato com outras línguas e culturas e que, em Portugal, estas são disseminadas, na sua grande maioria, através da tradução e da legendagem, considerou-se muito relevante a presença de uma reflexão sobre a *praxis* da tradução audiovisual (TAV). Procurou estudar-se o polígrafo semiótico verbal (linguístico) e paraverbal (técnico) subjacente ao texto audiovisual, privilegiando as suas dimensões textual e semântico-pragmática. Para tal, examinaram-se, numa óptica primordialmente descritiva, cenas humorísticas de dois filmes (*Forrest Gump* e *Bridget Jones's Diary*), com vista a detectar os mecanismos linguísticos e técnicos que o profissional da tradução/legendagem – munido da competência de tradução do humor audiovisual – deve accionar aquando do processo de transmissão linguístico-cultural.

Audiovisual Translation (AVT), Subtitling, Humour.

Keywords

abstract

Translation studies and humour studies have been the object of analysis under the broader scope of several epistemological areas. Nevertheless, the translational perspective of humorous verbal interaction accessed through audiovisual media has emerged as a recent study field of major interest, both within the international and the Portuguese scenarios of academic investigation.

Given that, on a global scale, the volume of audiovisual products, and therefore that of foreign languages and cultures, is increasingly, and almost immediately, accessible to a vast public through audiovisual means, this dissertation seeks to contribute to the development of audiovisual translation research, particularly in the specificity of humour. In addition to this, on the one hand, humor is perceived to be one of the most complex elements in verbal interaction, on the other hand, subtitling is considered to be the traditional mode of Audiovisual Translation (AVT) in Portugal, hence substantiating the urgent need for the present study.

Thus, one of the main purposes is to investigate Audiovisual Humour Translation, focusing on the semiotic poly-code, within its verbal (linguistic) and non-verbal (technical) dimensions. In order to reflect upon para-textual, textual, pragmatic and semantic mechanisms involved in humor production, scenes from two feature films (*Forrest Gump* and *Bridget Jones's Diary*) have been described and discussed. This allows for a better understanding of the essence of translational choices as far as (linguistic and cultural) humour translation and subtitling are concerned.

Mots-clés

Traduction Audiovisuel (TAV), Sous-titrage, Humour.

résumé

Les études sur la traduction et l'humour ont ouvert des pistes d'analyse indispensables d'un point de vue épistémologique. Néanmoins, la perspective de traduction de l'interaction verbale de l'humour dans l'audiovisuel est apparue comme un champ de recherches peu exploité, non seulement sur la scène internationale, mais aussi dans le panorama portugais. En considérant que l'augmentation des produits audiovisuels offre actuellement, et à l'échelle internationale, une source de contact immédiat avec d'autres langues et cultures et que, au Portugal, celles-ci sont diffusées, pour la plupart, via la traduction et les sous-titres, nous avons pensé qu'il était nécessaire de mener une réflexion sur la praxis de la traduction audiovisuelle (TAV). Nous avons cherché à étudier le polycode sémiotique verbal (linguistique) et paraverbal (technique) sous-jacent au texte audiovisuel, en privilégiant ses dimensions textuelle et sémantico-pragmatique. Pour cela, nous avons examiné, dans une optique principalement descriptive, des scènes humoristiques de deux films (*Forrest Gump* et *Bridget Jones's Diary*), dans le but de comprendre les mécanismes linguistiques et techniques que le traducteur professionnel –doté des compétences de traduction de l'humour audiovisuel – doit actionner lors du processus de transmission linguistico-culturelle.

Índice

Índice de Quadros.....	iii
Síglário	iv
Introdução.....	1
Capítulo I – A Tradução Audiovisual.....	11
I.1 – Considerações preliminares.....	11
I.2 – A genealogia da tradução audiovisual (TAV).....	15
I.2.1 – A TAV – Especificações terminológicas	15
I.2.1.1 Do uso do termo “audiovisual”	16
I.2.1.2 Do uso do termo “tradução”	19
I.3 – Da emergência dos estudos sobre a TAV.....	27
I.3.1 – A TAV no panorama internacional	31
I.3.2 – A TAV no contexto nacional	36
I.4 – Diferentes modalidades de tradução audiovisual	45
I.5 – A especificidade da tradução para legendagem	60
I.5.1 – Da ausência terminológica em língua portuguesa.....	60
I.5.2 – A transição dos intertítulos para a legendagem.....	65
I.5.3 – Os aspectos técnicos da tradução para legendagem	69
I.5.3.1 A evolução tecnológica – sustentáculo da legendagem	69
I.5.3.2 A vertente técnica da (tradução para) legendagem	72
I.5.4 Os aspectos linguísticos da legendagem	83
I.6 – Epítome.....	101
Capítulo II – A TAV – da linguagem ao género audiovisual.....	105
II.1 – Considerações preliminares	105
II.2 – A linguagem audiovisual	108
II.3 – O texto audiovisual	115
II.3.1 – O policódigo do texto audiovisual	140
II.4 – A narrativa audiovisual	147
II.4.1 – O guião.....	161
II.4.2 – O género audiovisual	172
II.5 – Epítome.....	183
Capítulo III – Itinerários do humor traduzido e legendado	187
III.1 – Considerações preliminares.....	187
III.2 – Humor e cómico: inter-relações conceptuais.....	190
III.3 – As premissas do humor	195
III.3.1 – O que é humorístico nem sempre provoca o riso	200
III.3.2 – O que é humorístico correlaciona-se com a inteligência.....	211
III.3.2.1 A(s) competência(s) de tradução do humor audiovisual	226
III.3.2.2 A dinâmica entre os recursos cognitivos e os mecanismos linguísticos do humor.....	231
III.3.3 – O que é humorístico difere de indivíduo para indivíduo	252
III.3.3.1 O valor do contexto	253
III.3.3.1.1 Contexto e relevância	262
III.3.3.1.2 O valor da interação humorística.....	278
III.4 – Epítome.....	300
Considerações Finais	303
Anexos.....	313

Anexo 1 – Questionário dirigido aos alunos do 1º Ciclo do Ensino Básico	314
Anexo 1.1 – Objectivos do questionário dirigido aos alunos do 1º e Ciclos do Ensino Básico	315
Anexo 2 – Questionário dirigido aos alunos Estrangeiros de PLE	316
Anexo 2.1 – Objectivos do Questionário dirigido aos alunos Estrangeiros PLE.....	320
Anexo 3 – Questionário dirigido aos alunos dos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico e do Ensino Secundário.....	322
Anexo 3.1 – Objectivos do questionário dirigido aos alunos dos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico e do Ensino Secundário	326
Anexo 4 – Instituições portuguesas de ensino público onde a TAV é leccionada.....	328
Anexo 5 – Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Genéricas	330
Anexo 5.1 – Objectivos do Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Genéricas	345
Anexo 6 – “Legendagem” audiovisual – o vazio linguístico	347
Anexo 7 – Extracto de <i>O Nome da Rosa</i> – o valor derogatório do humor	349
Anexo 8 – Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Específicas sobre a Tradução do Humor Audiovisual	350
Anexo 8.1 – Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Específicas sobre a Tradução do Humor Audiovisual	351
VIII. BIBLIOGRAFIA DE BASE SELECCIONADA.....	353
I – Bibliografia Geral sobre Tradução e Linguística.....	353
III – Bibliografia sobre Tradução Audiovisual	358
III.1 – Bibliografia Genérica sobre Filmes.....	363
IV – Bibliografia sobre humor	364
V – Bibliografia sobre assuntos variados.....	368
VI – Bibliografia <i>on-line</i> sobre assuntos variados	370
VII – Filmografia (longas-metragens e séries).....	371
Índice onomástico	377
Índice temático	378

Índice de Quadros

Quadro 1 – Estudos sobre Tradução: Puros e Tradução Aplicada	24
Quadro 2 – <i>BJD</i> – Comum posicionamento das legendas alinhadas no centro do ecrã	75
Quadro 3 – <i>BJD</i> – Posicionamento das legendas alinhadas à esquerda do ecrã (letra de música)...	76
Quadro 4 – <i>BJD</i> – Casos excepcionais do posicionamento e do número de linhas das legendas no ecrã	77
Quadro 5 – <i>FG</i> – Entrada (“in-cue”) e saída (“out-cue”) e tempo de exposição das legendas	80
Quadro 6 – Percentagem de redução entre as versões originais e versões legendadas de <i>BJD</i> e de <i>FG</i>	84
Quadro 7 – <i>FG</i> – Frases completos	90
Quadro 8 – <i>FG</i> – Segmentação das legendas	92
Quadro 9 – <i>FG</i> – Segmentação correcta (A) e incorrecta (B) das legendas	93
Quadro 10 – <i>BJD</i> – Tratamento da linguagem tabu	98
Quadro 11 – <i>BJD</i> – Elos coesivos no discurso audiovisual	119
Quadro 12 – A Dimensão Interna da TAV I – Canal Acústico	145
Quadro 13 – A Dimensão Interna da TAV II – Canal Visual	146
Quadro 14 – Pontos de afastamento entre as Narrativas Literária e Cinematográfica	153
Quadro 15 – <i>FG</i> – Comparação palavra/imagem	159
Quadro 16 – <i>FG</i> – Repetição palavra/imagem	159
Quadro 17 – <i>FG</i> – Oposição entre as palavras e a imagem	160
Quadro 18 – <i>FG</i> – Guião literário	164
Quadro 19 – <i>FG</i> – Guião do argumento legendado	165
Quadro 20 – <i>FG</i> – Guião técnico destinado ao tradutor/legendador	169
Quadro 21 – Pesquisa de concordâncias em contexto para os termos “humor” e “cómico”	193
Quadro 22 – <i>FG</i> – Incongruência	215
Quadro 23 – <i>FG</i> – Processos de intertextualidade	220
Quadro 24 – <i>BJD</i> – Ambiguidade: a convocação de dois “scripts”	234
Quadro 25 – <i>BJD</i> – nível de estímulo humorístico: fonético/fonológico e morfológico	239
Quadro 26 – <i>FG</i> – Incongruência extrafílmica	245
Quadro 27 – <i>BJD</i> – Incongruência intrafílmica e extrafílmica	246
Quadro 28 – <i>FG</i> – Repetição: paralelismo estrutural (a)	249
Quadro 29 – <i>FG</i> – Repetição: paralelismo estrutural (b)	250
Quadro 30 – <i>FG</i> – Repetição: paralelismo estrutural (c)	250
Quadro 31 – <i>BJD</i> – Estereótipo	258
Quadro 32 – <i>FG</i> – Contexto e equivalência cultural	260
Quadro 33 – <i>FG</i> – Contexto e desambiguação	263
Quadro 34 – <i>FG</i> – Contexto linguístico e contexto situacional	268
Quadro 35 – <i>BJD</i> – criatividade linguística	271
Quadro 36 – Contextos de produção/recepção na LP e na LT	274
Quadro 37 – <i>FG</i> – Frases completos e incongruência	277
Quadro 38 – <i>FG</i> – Literalização e Implicatura	283
Quadro 39 – <i>BJD</i> – Implicatura e conotação	285
Quadro 40 – <i>BJD</i> – Pressuposição	286
Quadro 41 – Máximas Conversacionais, Máximas do Humor e Máximas da Tradução do Humor Audiovisual – a especificidade da legendagem	298
Quadro 42 – “Legendagem” audiovisual – o vazio linguístico	347

Siglário

Ao longo deste trabalho de investigação serão frequentemente utilizadas algumas siglas¹, a saber:

A – Alvo [do inglês *Target*], um dos Recursos Cognitivos

ACAPO – Associação dos Cegos e Ambliópes de Portugal

ANACOM – Autoridade Nacional de Comunicações

APS – Associação Portuguesa de Surdos

BJ – Bridget Jones, a personagem epónima do filme *Bridget Jones's Diary*

BJD – o filme *Bridget Jones's Diary*

DVD – [do inglês] *Digital Versatile Disk*

EBU – [do inglês] *Eeuropean Broadcasting Union*

EAO – [do inglês] *Eeuropean Audiovisual Observatory*

EN – Estratégia Narrativa [do inglês *Narrative Strategy*], um dos Recursos Cognitivos

EIM – [do inglês] *Eeuropean Institute for the Media*

ET – Estudos sobre Tradução

ESIST – [do inglês] *Eeuropean Association for Studies in Screen Translation*

FG – Forrest Gump, a personagem epónima do filme *Forrest Gump*

FG – o filme *Forrest Gump*

FIT – Federação Internacional de Tradutores

HDTV – [do inglês] *Hhigh Definition Television*

INE – Instituto Nacional de Estatística

L – [do inglês] *Llanguage* – Linguagem, um dos Recursos Cognitivos

L/CC – Língua/Cultura de Chegada

L/CP – Língua/Cultura de Partida

LP – Língua Partida

L/CT – Língua/Cultura Traduzida

LT – Língua Traduzida

ML – Mecanismo Lógico [do inglês *Logical Mechanism*], um dos Recursos Cognitivos

OS – Oposição de Scripts [do inglês *Script Opposition*], um dos Recursos Cognitivos

¹ Este siglário não contém todas as siglas que integram a tese, embora tivesse havido a preocupação de indicar sempre, ao longo do texto, o seu significado. Deste siglário constam as siglas de maior relevância de para os assuntos relacionados com a TAV e com o Humor.

RC – Recursos Cognitivos [do inglês *Knowledge Resources*]

S – Situação [do inglês *Situation*], um dos Recursos Cognitivos

TAV – Tradução Audiovisual

TGHV – Teoría Geral do Humor Verbal [do inglês *General Theory of Verbal Humour*]

TO – Texto Original

TSSH – Teoría Semântica dos Scripts do Humor [do inglês *Semantic Script Theory of Humor*]

VHS – [do inglês] Vídeo Home System

En términos numéricos, la traducción que se lleva a cabo en los medios audiovisuales es la actividad traductora más importante de nuestros días. Por dos razones. En primer lugar por el número de personas al que llega, dada la facilidad de recepción a través, fundamentalmente, de la televisión. En segundo lugar, por la grande cantidad de productos traducidos que trasvasan a otras culturas: documentales, entrevistas, películas, noticias, debates, galas, series televisivas.

DÍAZ CINTAS, 2003b: 289.

Escolher o humor como objecto de investigação académica representa um duplo desafio: por um lado, à ideia comumente aceite de que estudar o humor, tal como dissecar um animal, equivale a destruí-lo; por outro, à austeridade que se crê dever caracterizar os temas de interesse universitário. O peso subliminar destes preconceitos é tão notório que se tornou habitual [... exprimir] duas ressalvas. A primeira traduz-se num pedido de desculpas, feito de olhos baixos, pelo facto de o estudo do humor não ter, em si mesmo, piada alguma. A segunda consiste em pôr em evidência a contradição existente entre o carácter aparentemente banal do fenómeno humorístico e a complexidade que lhe subjaz. É também frequente prosseguir-se esta linha introdutória apontando que, não obstante a aridez inescapável do labor académico, a frescura do humor patente nos textos analisados é um bálsamo que o leitor pode, a título de compensação, fruir.

ERMIDA, Isabel, 2003: 2.

Introdução

Iniciado el siglo XXI, vivimos inmersos en un tipo de sociedad dominada, influida, e incluso dirigida por los medios audiovisuales. Los medios audiovisuales se han convertido en el vehículo principal de transmisión de información, de cultura y de ideología. En apenas un siglo, las diferentes culturas del planeta se han podido conocer unas a otras a través de estos medios, se han copiado hábitos de vida y de representación del mundo a través de ellos, en una palabra, el fenómeno de la globalización ha encontrado su aliado más férreo y constante. Solamente una barrera impide que los productos audiovisuales de una comunidad cultural se puedan consumir directamente en otra comunidad cultural: la lengua. Y a la vez, solamente esa barrera permite – o puede permitir – que otras culturas consuman y se apropien de tales productos, e incluso, si cabe, que los manipulen y los hagan parecer productos propios, o productos acordes con la ideología dominante de tal cultura. La traducción, la única posibilidad de mediación lingüística y cultural capaz de superar esa barrera, tiene en sus manos la posibilidad de transmitir de manera neutral el texto audiovisual origen – una operación que en sí misma ni es neutral ni está exenta de posicionamiento político y ideológico –, de adaptarlo a su realidad, o incluso de subvertirlo.

CHAUME, Frederic, 2004: 7

O incremento do mundo audiovisual durante o século XX e o modo como este influenciou as vivências quotidianas, especialmente na esfera ocidental, concorrem para a afirmação de estudos científicos sobre as mais diversas perspectivas do fenómeno – a técnica, a sociológica, a psicológica, a económica, e até, a política. Todavia, é em torno do ponto de vista linguístico, ou mais concretamente, é no domínio da tradução para legendagem que se tornam manifestas as enormes carências de investigação no que diz respeito ao cenário da tradução audiovisual (TAV) em Portugal.

Por conseguinte, é incontroverso o facto de haver um longo caminho a percorrer, no sentido de promover, não só os estudos linguísticos sobre tradução, mas uma investigação que incida sobre um tipo de tradução específico: a TAV.

Advogam muitos investigadores, designadamente Yves Gambier (2000: 33), que a TAV é um objecto (ainda) inexplorado nas suas múltiplas interrogações. Tem sido notado que, não obstante o aparecimento de alguns estudos sobre a TAV no decénio de noventa (do século XX), de entre as preocupações dominantes em contexto europeu a que maior interesse tem suscitado em face da premência da sua resolução é a das línguas, incluindo a sua transferência linguística e a sua recepção através dos meios audiovisuais.

Embora não existam, em Portugal, muitos trabalhos investigativos atinentes à tradução audiovisual, a sua inequívoca pertinência torna injustificada a escassez de estudos a ela consagrados. Se tivermos em conta que as estatísticas sobre literacia no nosso país ainda estão longe de se aproximarem de um cenário ideal e que muitos dos leitores lêem mais legendas do que páginas de livros, talvez a tónica colocada nos estudos sobre a TAV se afigure cada vez mais legítima e necessária.

Deste modo, torna-se pertinente salientar um facto relevante a diversos títulos: em primeiro lugar, a TAV é a forma interlinguística de aceder ao sentido do que é veiculado pela peça audiovisual; seguidamente, a leitura de legendas é benéfica para o espectador, na medida em que o audiovisual lhe proporciona a oportunidade de se tornar um leitor mais hábil, permitindo-lhe, concomitantemente, a audição da língua original; em terceiro lugar, o tradutor/legendador vê acrescida a sua responsabilidade – a arte de bem traduzir para um vasto e heterogéneo grupo de leitores/espectadores; finalmente, a importância que o audiovisual assume na sua dimensão sociolinguística, impulsiona a intensificação do estudo da TAV. Os elementos que acabo de enumerar constituíram o ponto de partida primacial para a tessitura de considerações sobre os meandros da prática tradutológica do humor audiovisual que se apresentam ao longo deste estudo.

Em traços gerais, os dois grandes vectores de debate neste trabalho incidem sobre dois fenómenos indesligáveis da natureza e da cultura humanas: a actividade tradutológica e o humor. Quanto ao primeiro fenómeno, dele se procurará oferecer uma perspectiva predominantemente descritiva, já que se trata de um dos primordiais meios de comunicação que permitem o intercâmbio entre culturas. Por seu turno, o segundo fenómeno será perspectivado a partir de um olhar sério sobre o humor, enquanto parte integrante do compósito cultural e afectivo transmitido de cultura para cultura.

A reflexão sobre as práticas tradutológicas levada a cabo por parte de teóricos e pelos profissionais de tradução, deve ser precedida de uma breve justificação relativamente à escolha das línguas a trabalhar – o Português (europeu) e o Inglês (nas variantes da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos da América (E. U. A.)).

A título pessoal, a selecção destas duas línguas decorreu não só da afeição e do fascínio linguístico-culturais por elas exercido, mas também da minha formação inicial bilingue, bem como das línguas de leccionação (curso de Licenciatura em Línguas e

Tradução Especializada) e de trabalho no âmbito de projecto “Tradução e Terminologia” no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Henriette Walter ((1994) 1996: 24) sugere, na sua *Aventura das Línguas do Ocidente*, que se, em traços largos, se esboçar “[...] a divisão das línguas de família indo-europeia² do oeste europeu [...]”, tanto o Português como o Inglês pertencem respectivamente a ramos diferentes: o românico (a par com galego, o castelhano, o aronês, o catalão, as línguas de *oïl* e de *oc*, o francês, o franco-provençal, o corso, o romeno, o italiano e os dialectos falados em Itália) e o germânico (tal como o frísio, o neerlandês, o alemão, o luxemburguês e outros falares germânicos e as línguas escandinavas). Embora partilhem um antepassado comum – o indo-europeu – as línguas portuguesa e inglesa são bem diferentes entre si, apesar da permeabilidade linguístico-cultural a que a primeira tem sido sujeita por parte do inglês, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, vindo, assim, substituir a influência do francês, claramente hegemónica ao longo dos séculos XVIII e XIX (Walter, (1994) 1996: 218).

Pesem embora os factores linguísticos que distanciam uma língua da outra, tanto a língua inglesa como a portuguesa tornam patente um aspecto que nem todas as línguas exibem de modo tão pronunciado: o abundante enriquecimento linguístico adquirido através do contacto com os povos de países e de continentes diferentes aquando da Expansão Ultramarina e dos consequentes processos de colonização/aculturação.

No que se refere à eleição do humor, enquanto objecto de estudo, a ela não foi estranha uma apetência natural pela análise das sinuosidades de sentido presentes nos enunciados causadores de um efeito de surpresa, geradora de divertimento e de bem-estar. Melhor dizendo, sendo o humor apanágio dos humanos (o mesmo não se poderá aplicar ao riso, segundo alguns autores), moveu-me o desejo de indagar a maneira como os indivíduos utilizam e jogam com as palavras de modo a propiciarem um clima de boa disposição nos outros.

Esta interacção comunicacional, não rara nas nossas vidas, constitui um duplo desafio: por um lado, o estudo do humor, no que aos mecanismos especificamente

² Cabe aqui ressaltar a ideia de que o *indo-europeu* não é “[...] uma língua atestada em termos históricos, devido à inexistência de documentos escritos em indo-europeu – esta mesma língua originária remonta a uma época em que a escrita ainda não tinha sido inventada.

O indo-europeu é pois uma língua reconstruída teoricamente pelos linguistas a partir da comparação das línguas cuja existência pôde ser certificada. Através do método de comparação, puderam constatar a existência efectiva de semelhanças palpáveis, entre as diversas línguas, tão numerosas que dificilmente se admitiria serem fruto do acaso [...]” (Walter, (1994) 1996: 16).

linguísticos diz respeito, encontra-se pouco desenvolvido; por outro lado, o estado da arte do humor audiovisual em Portugal, não ultrapassa o de uma realidade quimérica. Efectivamente, é assente nestes dois pressupostos que, sob uma óptica semântico-pragmática, parto à procura dos trajectos semiótico-textuais percorridos pelo humor. Creio que este esforço me levará por caminhos que me permitirão compreender melhor os outros nesta dimensão linguisticamente tão complexa, pela sua ligação a contexturas diversificadas (educacionais, psicológicas, culturais, entre outras).

Para além dos aspectos anteriormente focados, tem-se verificado um notório incremento da oferta e da procura de programas audiovisuais vocacionados para o humor: bastará afirmar que um dos canais temáticos da televisão por satélite em Portugal – a SIC Comédia – emite exclusivamente programas de índole humorística. Acresce ainda o testemunho de Adrián Fuentes Luque (2000: 28) ao sublinhar a ideia de que, para tomarmos consciência da relevância do humor audiovisual, será apenas necessário ligar o televisor e verificar o elevado número de filmes, programas de entretenimento e de telecomédias, emitidas diariamente nos vários canais, de natureza humorística é, em si próprio, eloquente.

A investigação que aqui se propõe, no âmbito da **tradução para legendagem do discurso humorístico**, no panorama investigativo português, afigura-se relevante no sentido de contribuir não só para o aprofundamento das línguas em análise – a Portuguesa e a Inglesa –, mas também para a ampliação da área de estudos cinematográficos, sob uma perspectiva linguística (pragmático-semântica), com enfoque particular na linguística textual e na sua interacção com a imagem e o som. Por conseguinte, importa realçar o papel do tradutor/legendador que, não obstante os constrangimentos do foro técnico e tradutológico, é, por excelência, o mediador de sentidos e, no caso concreto, aquele que faz chegar ao público-alvo sentidos de humor outros.

Arredados durante muito tempo do cânone científico, os estudos sobre a tradução, sobre a tradução audiovisual e sobre o humor verbal cinematográfico têm vindo a impor-se como uma necessidade investigativa, dada a importância que assumem na dinâmica das relações entre os povos. A tradução, em termos genéricos e, particularmente, a tradução audiovisual sob o prisma do fenómeno humorístico cinematográfico constituirão as grandes linhas de investigação a desenvolver. Com efeito, Dirk Delabastita (1989: 193) assevera:

The social sciences have often tended to select their subjects for study on the basis of their high prestige according to the norms of the culture in which they function, or even according to the value of the cultural paradigm within which the scholars themselves operate.

Delia Chiaro (1992: 1) afirma poder atribuir-se a escassez de trabalhos sobre a linguagem do humor ao facto de haver “[...] a widespread feeling that academic respectability is directly correlated to unenjoyable subject matter, thus the study of humour, by its very nature cannot be taken seriously”.

No sentido de contrariar esta atitude preconceituosa propõe-se o desenvolvimento de um estudo sobre o humor linguístico detectado nos filmes em língua inglesa e o modo como este é tratado na sua tradução para a língua portuguesa. Embora se possa vir a referenciar outras longas-metragens, ao longo da tese, as de menção fundamental serão *Forrest Gump* ((FG) 1994, realizada por Robert Zemeckis; Paramount Pictures) e *Bridget Jones's Diary* ((BJD) *O Diário de Bridget Jones* – 2001, realizada por Sharon Maguire; Miramax Films). Mais adiante, reflectir-se-á mais delongadamente sobre os motivos que presidiram à selecção destes dois filmes que assim enformam o *corpus* nuclear desta tese.

Assim, no primeiro capítulo – “A Tradução Audiovisual” – tentar-se-á examinar, traçando uma breve perspectiva teórica, o desenvolvimento dos estudos tradutológicos e a relevância da tradução enquanto processo e produto linguístico humano. Serão, igualmente, consideradas questões relacionadas com a especificidade da tradução audiovisual, quer no contexto internacional (*vide* Dirk Delabastita (1989), Yves Gambier (1997; 2003), Ian Ivarsson (1992), Ian Ivarsson e Marry Carroll (1998), Díaz Cintas (2003a; 2003b) e Frederic Chaume (2004)), quer no contexto nacional (Josélia Neves (2005a)). No âmbito da tradução assinalam-se as obras de Ernst-August Gutt (1990), Mona Baker (1992), Albert Neubert e Gregory M. Shreve (1992) e de Gideon Toury (1995), entre outras.

Ainda neste capítulo, far-se-á uma incursão pormenorizada pelo mundo da tradução para legendagem em Portugal, não perdendo de vista as suas características, as orientações para a sua consecução e as limitações inerentes a este modo particular de tradução. Deste modo, o enfoque incidirá prevalentemente na singularidade da tradução para legendagem em relação a outras modalidades de tradução audiovisual existentes.

Compaginando-se com a ideia de que “[T]ranslators do not translate languages but texts” (Nida, 2001: 3), o segundo capítulo – “A TAV – da linguagem ao género audiovisual” – demora-se numa reflexão sobre as propriedades verbo-icónicas e sonoras, ou linguísticas e paralinguísticas, de que é composto o policódigo audiovisual, subentendendo, obviamente, a existência de uma linguagem audiovisual.

Sob o ponto de vista do texto, analisar-se-ão as propriedades de textualidade à luz das propostas de Beaugrande e Dressler (1981), não perdendo de vista a sua adaptação à especificidade do texto (traduzido e legendado) e do género audiovisual.

Certamente, no caso vertente, a abordagem do texto traduzido das longas-metragens em apreço implicará um olhar sobre a passagem trietápica escrita/oral/escrita, pelo que se discorrerá sobre a tipologia textual mais comum nos programas de ficção audiovisual: o guião/o argumento, instrumento de trabalho indispensável ao tradutor/legendador.

Por seu turno, no terceiro capítulo – “Do(s) conceito(s) ao conceito de humor” –, não colocando de parte os contributos plurais de vários estudiosos sobre o tema, tentar-se-á delimitar conceptualmente o humor, partindo de três premissas fundamentais: o que é humorístico nem sempre provoca o riso, o que é humorístico correlaciona-se com a inteligência e o que é humorístico difere de indivíduo para indivíduo.

Consoante com a enumeração das premissas em que radica o conceito de humor, a dinâmica organizacional deste capítulo contempla o estudo, predominantemente descritivo, dos processos ou mecanismos linguísticos a que o profissional de tradução para legendagem recorre e o inventário das limitações linguístico-culturais com que se depara aquando da tradução de sequências de humor (verbal) cinematográfico.

Não esquecendo os subsídios facultados, em especial, pela linguística textual, na sua grande maioria, as componentes constitutivas do *corpus* deste trabalho serão diálogos entre dois ou mais intervenientes na dinâmica conversacional. Deste modo, optar-se-á por um estudo do discurso sob a perspectiva semântico-pragmática na qual se inscrevem a Teoria Semântica dos *Scripts* do Humor (Raskin, 1985) e a Teoria Geral do Humor Verbal (Salvatore Attardo, 1994; 2001). De igual modo, interessará activar neste debate outros estudos sobre o humor linguístico, nomeadamente os de Nash ((1985) 1994), Chiaro (1992), Defays (1996), Ross (1998), Fuentes Luque (2000), Critchley (2002), Rosas (2002) e Ermida (2003).

Embora se possam registar variadas instâncias de humor verbal, pretendeu-se circunscrever o tipo de programas audiovisuais a analisar. Por conseguinte, optou-se por cingir a centralidade do *corpus* a cenas de filmes das longas-metragens *FG* e *BJD*, ainda que, esporadicamente, possam convocar-se elementos ilustrativos do humor patentes noutros filmes, facto que não será exclusivo deste capítulo. Revestindo-se de uma função antológica, as cenas a analisar, de modo intensivo, deixarão transparecer a coincidência, numa mesma narrativa fílmica de distintas modalidades de humor

Nenhuma das sequências de humor a analisar é extraída de *sitcoms* (*situation comedies*), facto que não obstará às remissões para este género quando tal se considerar pertinente. Com efeito, Alison Ross expende considerações estimulantes acerca das “situation comedies” (1998: 91):

Sitcoms have a series of weekly shows based around an initial idea of a situation and characters with potential for humour. These characters remain essentially the same, rather than developing as they would in comedy drama; [...]. The humour in a sitcom comes from playing around with the comic possibilities of those particular character types interacting with each other in that situation, and **may not involve lines or gags which are funny in isolation.**

(negrito meu)

O afastamento das comédias de situação à hora de delimitar o *corpus* desta tese foi uma escolha pessoal e deliberada, na medida em que esta tipologia de séries cómicas recorre abundantemente à sobrevivência do humor criado pelas *situações* em que se encontram as personagens intervenientes, sendo o humor linguístico muitas vezes relegado para segundo plano e exibindo marcações de “riso enlatado” (*canned laughter*). Além disso, o “riso enlatado” que caracteriza as “sitcoms” nem sempre se encontra num plano coincidente com aquilo que gera o riso ou um sentimento positivo e agradável perante um estímulo humorístico, embora o possa instigar. Consequentemente, e como se poderá observar, foram erradicadas do *corpus* as comédias de situação, pois, apesar de serem programas audiovisuais especificamente vocacionados para desencadear o riso no telespectador, pretendeu-se evitar a insistência em situações de marcação do riso enlatado.

Sem escamotear o que de discutível nesta opção se pode reconhecer, decidiu-se conceder primazia à descoberta espontânea do estímulo humorístico, destituído de marcadores externos, porquanto fortemente condicionadores de riso.

De entre um espectro não tão vasto quanto à partida se possa imaginar, tentou optar-se por filmes de longa-metragem, cuja mensagem humorística no texto de partida me tivesse despertado interesse na sua concepção e agradado genuinamente nos seus resultados. Este facto *per se* constitui um perigo não despidendo, como a seu tempo se verá, que na configuração conceptual do humor (e tal como uma das suas premissas pressupõe) a sua primeira regra é a relatividade. Daqui decorre o que se vier a apresentar como humorístico poderá não o ser na opinião do leitor, considerando que o factor humano e todas as vivências, que compõem a história de vida de cada indivíduo, se revelam determinantes naquilo que se pode ou não considerar risível ou pretexto de humor. Por este motivo, na proposta das sequências humorísticas seleccionadas como parte integrante do *corpus* desta tese antecipou-se óbvio o risco que este trabalho comporta. Não obstante, aquele será encarado com naturalidade e abertura à crítica, já que o humor do discurso é uma actividade eminentemente humana e infinitamente subjectiva, dependente dos contextos cultural e situacional de produção/recepção.

Apesar das reservas implícitas, torna-se ainda importante referir que os filmes foram seleccionados primeiramente pela mensagem humorística transmitida pelo texto original, sem verificar em rigor a tradução e a legendagem a que foram sujeitos para que o público português a eles acesse. Os filmes foram igualmente visionados no seu formato original, destituídos de qualquer tradução (dobragem ou legendagem). Isto permitiu desviar-me da tendência (ou da tentação) para detectar e analisar as traduções que consideraria mais ou menos felizes na (re)criação e na manutenção do efeito humorístico em português.

Para além disso, pensou-se ainda num segundo risco: o facto de que entre a data da primeira exibição dos filmes a abordar e o momento de leitura das considerações tecidas acerca das instâncias dos textos humorísticos que aqui serão apresentados, os diversos receptores deste trabalho não se encontrarão num estado de ingenuidade que lhes permita criar expectativas quanto aos factores de “espontaneidade”, “surpresa” e de “novidade” causados pelos filmes, uma vez que a sua exibição pública não é recente. Aliás, desde então, muitas comédias cinematográficas foram exibidas nas salas de cinema do país e outras combinações semântico-pragmáticas, actantes na formulação da mensagem humorística, foram tentadas. Recorde-se também que o que nos faz rir ou nos faz sentir bem, mediante aquilo que vemos, ouvimos, lemos e sentimos, não se encontra imune a

mutações temporais, contextuais... e transforma-nos num público do humor cada vez mais exigente.

Sublinhe-se ainda o terceiro risco, e não menor que os anteriores: muitas das instâncias de humor, que serão transcritas, estarão obviamente fora do contexto (audiovisual) para o qual foram inicialmente concebidas e, por conseguinte, perderão a força do efeito que originalmente se previa que provocassem no (tele)espectador. Lembrando as palavras de Defays (1996: 7), quando retiradas do seu contexto, as palavras perdem o seu significado potencialmente cómico. Melhor dizendo, as causas daquilo que perspectivamos ou entendemos como sério ou como cómico poder-se-ão invalidar mutuamente: o sério pode transformar-se em cómico e perde a sua credibilidade; ou, inversamente, o cómico poder-se-á tornar sério e o estudo perde o seu objecto (*ibidem*). Este aspecto em particular, ajudará, certamente, a avaliar a impostergável conjugação da palavra/imagem/som quando se discute a tradução do texto audiovisual e o humor nele contido.

Ainda no terceiro capítulo, a análise do *corpus* permitirá proceder ao estudo de algumas instâncias de humor verbal do texto original (TO), em língua inglesa, e o modo como se conseguiu transferir, com ou sem sucesso, para a língua portuguesa o humor das cenas das longas-metragens escolhidas.

Convém também referir que em nenhum dos comentários relativos às traduções decorrentes do *corpus* cinematográfico se adoptou uma postura derogatória ou de crítica sobranceira. Antes de mais, pretende-se descrever objectivamente a paisagem tradutológica do humor audiovisual em Portugal, dando origem, assim, a um espaço de reflexão e de intervenção construtiva sobre o fenómeno. Com isto não se pretende advogar uma intenção prescritiva, embora se preveja a ocorrência de determinados momentos em que tal posição crítico-normativa possa ter lugar. Nesses casos uma postura de matriz analítica mais prescritiva patenteará algumas orientações no sentido de minorar situações tradutológicas consideradas menos positivas. Contudo, enfatiza-se o facto de que a abordagem eleita será **multidisciplinar** e, predominantemente, **descritiva** do fenómeno do humor inerente aos textos audiovisuais em apreço.

Prevê-se que as conclusões decorrentes deste projecto de investigação se revistam de um cariz pragmático, na medida em que se pretende ajudar a otimizar a prática de tradução/legendagem, intervindo, não só por meio do diagnóstico e da sensibilização para a

ponderação sobre problemas/constrangimentos concretos na realização e na recepção do trabalho do profissional de tradução para legendagem em Portugal, mas também através da preconização de um conjunto de recomendações a implementar. Estas indicações serão feitas na secção intitulada “Considerações Finais”.

Convém salientar que vigora em cada capítulo deste trabalho a preocupação em proceder a uma constante revisão e actualização bibliográfica e filmográfica sobre as temáticas-chave a tratar.

Como foi anteriormente referido, a tradução audiovisual revela ser uma área inexplorada e profícua porque instigadora de estudos colaterais – inter e transdisciplinares – promotores do enriquecimento da investigação quer científica, quer pedagógica no contexto nacional, de cujos resultados viria, seguramente, a beneficiar a comunidade em geral. Tendo sempre em linha de conta que a passagem do tempo nos mostra que a actualidade de qualquer sugestão a implementar cai, quase imperceptivelmente, em desuso, espero veementemente que a dinâmica actual e actuante que se tenta imprimir ao presente estudo seja, pelo menos, um ponto de partida para futuras investigações nesta área tão fértil e desafiante. Fica a certeza de que se abrirá apenas uma pequena porta que revelará a novos caminhos à espera de serem trilhados no futuro.

Capítulo I – A Tradução Audiovisual

The amount of literature on translation is vast; people have written on this subject for about two millenia. However, the bulk of the literature that came to be written over the centuries does not necessarily indicate the depth of understanding that has been reached on this topic.

GUTT, Ernst-August, 1990: 136.

I.1 – Considerações preliminares

Uma vez decomposta a nomenclatura **tradução audiovisual** (TAV) (*cf.* Ponto I.1 e respectivos subpontos), somos, de imediato, remetidos para duas esferas de convergência aparentemente problemática e que abrem caminho a duas áreas de estudo distintas. Porém, e à semelhança daquilo que acontece com os estudos do humor, como se verificará oportunamente no Capítulo III, a tradução audiovisual não evidencia apenas uma dupla vertente (“estudos sobre tradução”³ e “meios audiovisuais”): ela solicita uma análise multidisciplinar.

Em *Translation as Text* (1992: 6), Albert Neubert e Gregory M. Shreve, asseverando a necessidade de uma reflexão pluridisciplinar sobre a tradução, inventariam as abordagens que esta concita:

³ De acordo com Gideon Toury (1995: 7), o termo “Estudos sobre Tradução” foi cunhado por James S. Holmes no “Third International Congress of Applied Linguistics” (Copenhague, 1972), no qual Holmes “[...] envisioned a full-scale scientific discipline which would apply to the whole “complex of problems clustered round the phenomenon of translating and translations [...]”. Mais tarde, em 1978, André Lefevre propõe o termo “[...] “translation studies” for the discipline which concerns itself with problems raised by the production and description of translations” (citado por Díaz Cintas, 1997: 409). Em traços largos, assevera Lefevre que esta disciplina deverá proporcionar uma teoria, que não será inspirada no neopositivismo nem na hermenêutica, que possa guiar a produção das traduções. Esta teoria não poderá ser estática, deverá evoluir de acordo com o consenso gerado no seio de uma academia devidamente qualificada (promotora de fóruns de discussão e de troca de informação), prevendo-se o recurso às formulações das teorias literária e linguística. Quem levar à prática tal disciplina deverá zelar para que a teoria seja o mais completa e relevante possível, descrevendo os processos de tradução e a sua função numa determinada situação/cultura alvo (Díaz Cintas, 1997: 409-410; tradução e sublinhado meus).

À semelhança de Díaz Cintas (2003b: 27), elege-se, ao longo deste trabalho, o termo “Estudos sobre Tradução” (ET) em detrimento de uma outra possível tradução, “Estudos de Tradução”, para referir “Translation Studies”. O termo eleito afigura-se mais abrangente na sua aceção semântica.

[T]ranslation studies today is a cluster of overlapping perspectives. There is no unified way of approaching the study of translation. Practitioners and scholars stake out certain territories to construct their own isolated understandings of translation reality. Many of these perspectives are non-empirical. They are derived from disparate sources. Some come from models in other disciplines. Others come from metaphors and introspection. Each perspective emphasizes a different aspect of translation. Translation invites and recommends a variety of theoretical and methodological responses.

No contexto deste trabalho, embora o enfoque de análise resida, fundamentalmente, no fenómeno do discurso humorístico, o estudo sobre humor ultrapassará certamente as fronteiras disciplinares da linguística tradicional, mediante o recurso a áreas do saber plurais. A este propósito, na sua obra *Teoría y práctica de la subtitulación*, Díaz Cintas (2003b: 307-308) expande considerações bem elucidativas acerca do que aqui se ocupa este trabalho:

[U]na mera aproximación lingüística al subtitulado o al doblaje es claramente insuficiente y, en este sentido, el marco de trabajo promulgado por los ET [Estudios sobre Traducción], al transcender la dimensión puramente lingüística, tiene la ventaja de situar al estudioso de la traducción en una parrilla de salida que le permite dirigir una mirada tentacular al objeto de estudio, desde un óptica interdisciplinar. [...]

No obstante, los acercamientos lingüístico y cultural no deben ser entendidos como paradigmas antagónicos sino complementarios, que al enfocar el objeto de estudio desde diversos ángulos nos ayudan a comprender mucho mejor el hecho traductor.

A juntar a estas ideias, na obra *Media Discourse* (1995), de Norman Fairclough, encontra-se inequivocamente expressa a necessidade de qualquer análise discursiva sobre os média se valerem de outras áreas científicas que não a preponderantemente linguística. Nesse sentido, o autor (idem: 20) submete o discurso dos média a várias tipologias de análise: a linguística, a sociolinguística, a conversacional, a semiótica, a da crítica linguística, a da semiótica social, a sociocognitiva e a cultural. Embora todos estes aspectos venham a ser ponderados no presente trabalho, renunciou-se a uma subdivisão estanque, como a que se acaba de apresentar, por se considerar que os vários planos de análise se interpenetram, dificultando o seu discernimento taxativo.

A multidisciplinaridade⁴, prerrogativa de que se reclama tributário qualquer estudo contemporâneo sobre tradução, encontra eco nas palavras de Gutt (1990: 136):

[A]bout half-way through this [20th] century things began to change. Scholars increasingly began to call for a well-founded scientific study of translation. At first linguists seemed to offer the framework needed, but it soon became clear that it would not be adequate on its own. So today there is a strong call for a multidisciplinary investigation: linguists, psycholinguists, sociolinguists, semioticians, anthropologists, teachers and, of course, translators are all called upon to tackle the problem together.

A rede de câmbios interdisciplinares é de tal modo densa que Anthony Pym publica um artigo sintomaticamente intitulado “Why Translation Studies Should Learn To Be Homeless” (*in*: Márcia A. P. Martins (org.), 1999: 35-51). Sugere o autor que, perante a enorme diversidade de instituições envolvidas no ensino da tradução – ligadas às áreas da linguística, da literatura comparada (apodada de “imperialista”) e dos estudos culturais – os Estudos sobre Tradução (ET) poderiam beneficiar do facto de não deterem um lugar fixo e exclusivo numa estrutura académica institucionalizada (*idem*: 36). De acordo com Theo Hermans (1999: 30), os ET já não necessitam de se ancorar a outras disciplinas com o objectivo de verem justificada a sua existência. Daí que, para o autor, o termo Estudos sobre Tradução (cunhado por Holmes, em 1972) constitua a sua “declaração de independência” face a outras disciplinas (*ibidem*).

Em certa medida, e sem negligenciar os aspectos positivos que poderão advir da ausência de fidelização institucional no âmbito dos ET, o artigo de Pym indicia uma visão sombria de desenraizamento dos estudos sobre tradução, facto que poderá contribuir para uma maior autonomia dos seus investigadores. No entanto, no mundo em que vivemos, parece-me que a convivência epistemológica com outros campos da ciência só poderá fortalecer e consolidar a canonização institucional dos ET. Estes constituem, assim, uma disciplina por direito próprio. A autonomia investigativa não se contrapõe necessariamente à procura de um lugar comum no espectro da ciência, que é precisamente a atitude que os investigadores da TAV têm tentado adoptar face aos Estudos sobre Tradução, como o comprovam as palavras de Frederic Chaume (2004: 8):

⁴ A obra *Tradução e Multidisciplinaridade* (1999), organizada por Márcia A. P. Martins, é exemplo do olhar multidisciplinar sobre as práticas tradutológicas aqui abordadas.

[L]a traducción audiovisual es una variedad de traducción que refleja con suma nitidez la necesidad de utilizar enfoques pluridisciplinares para cercar-se con rigor a su objeto de estudio.

Na verdade, a complexidade da tradução audiovisual reside na intersecção de várias áreas do saber, requerendo por parte do profissional o domínio de, pelo menos, **quatro grandes competências: a linguística, a comunicativa (pragmática), a semiótica e a técnica**⁵. Doravante, este conjunto de capacidades designar-se-á por **competência de tradução audiovisual**, distinguindo-se da competência de tradução precisamente por conglobar faculdades cognitivas dependentes dos meios (audiovisuais) para que se traduz. É de notar que a competência de tradução, *per se*, não é redutível a um processo simples como nos dizem Neubert e Shreve (1992: 43):

[T]ranslation competence, knowing how to translate, is a constructed competence. It is built through directed experience and conscious reflection. It is a conjunction of knowledge about multiple languages with knowledge about multiple textual systems.

Ao longo deste capítulo, proceder-se-á ainda à descrição das modalidades da tradução (cf. ponto I.4) existentes no panorama audiovisual, através da qual se terá oportunidade de demonstrar por que motivo a TAV, por um lado, não se presta a uma mera transferência linguística e, por outro, pressupõe que o profissional de tradução congregue um leque variado de conhecimentos para poder dar resposta de modo satisfatório às tarefas de que foi incumbido.

Sendo Portugal um país, cuja modalidade audiovisual de eleição é a legendagem e, por isso mesmo, conotado com tal prática de TAV, dedicar-se-á, naturalmente, particular atenção à especificidade desta modalidade (no ponto I.5).

⁵ Em *Discourse and the Translator*, Basil Hatim e Ian Mason (1990: 168-169) distinguem três dimensões básicas ao nível da estrutura textual: a **comunicativa** (transaccional), a **pragmática** (accional) e a **semiótica** (interaccional). Para mais informação, consultem-se os Capítulos 9, 10 e 11 da referida obra.

I.2 – A genealogia da tradução audiovisual (TAV)

Se, por um lado, o desenvolvimento dos meios audiovisuais provoca uma infinita propagação de estudos sob uma perspectiva múltipla e multifacetada – a técnica, a psicológica, a linguística, a sociológica, a económica, a política e a cultural –, por outro lado, a tradução audiovisual constitui a ilustração modelar, entre tantos outros exemplos nas várias áreas do saber, de que a prática precede a teoria. Significa isto que, apesar de os trabalhos de tradução cinematográfica – dos intertítulos à legendagem – terem sido quase concomitantes com os primórdios da sétima arte (desde 1895 com o cinema mudo até 1927 que marca o início do cinema sonoro), a pesquisa sobre os fenómenos tradutológicos relacionados com os audiovisuais surge quase nos finais do século XX, mais precisamente, no seu último quinquénio.

Não obstante o curto tempo de vida de reflexão sobre a TAV, auspicia-se um campo de pesquisa fértil e um rápido incremento no interesse público pelas práticas deste tipo de tradução. Todavia, o uso da nomenclatura “tradução audiovisual” nem sempre tem sido consensual entre aqueles que se dedicam a esta questão. Por conseguinte, antes de avançar com a descrição genealógica da TAV, é imperativo tecer algumas considerações acerca do significado de “tradução audiovisual” no contexto deste estudo e dilucidar alguns limites terminológicos.

I.2.1 – A TAV – Especificações terminológicas

Tradução audiovisual (TAV) designa, *lato sensu*, uma variedade de tipologias textuais traduzidas e difundidas através da televisão (por canais terrestres, por cabo ou por satélite), do cinema, do vídeo, do DVD (*Digital Versatile Disk*) e – para autores como Roberto Mayoral (2001: 34, *in*: Chaume & Agost (eds.)) – por meio dos produtos multimédia (accedidos quer através do computador, nomeadamente as páginas da *Internet*, jogos e programas informáticos, quer por meio de consolas de jogos).

Daqui se pode facilmente depreender que, para além da **componente tradutológica**, a TAV se distingue de outras modalidades de tradução pelo recurso obrigatório a um conjunto de **meios técnicos** duplamente necessários, quer para a sua **produção**, quer para a sua **difusão**. Por sua vez, estes meios técnicos determinam, principalmente devido aos **constrangimentos** de sincronização (imagem/som/tempo (de exposição e de

leiturabilidade, no caso concreto das legendas)), em larga escala, as soluções tradutológicas do profissional de TAV.

Por conseguinte, no âmbito do presente trabalho, utilizar-se-á a expressão “tradução audiovisual” para designar, *stricto sensu*, os primeiros quatro meios de difusão acima tratados (TV (televisão), vídeo, cinema e DVD), excluindo, como é óbvio, por razões práticas de referência, os restantes produtos multimédia que serão devidamente especificados, quando for caso disso. Apesar de os filmes em DVD poderem ser visionados através do computador, nem todos os produtos multimédia traduzidos contêm a componente auditiva e, nem sempre incluem as características da narratividade/do discurso, que interessa estudar no caso particular das longas-metragens legendadas. A interação dos **códigos oral** – a verbalidade (falas dos actores, especialmente as humorísticas) – **icónico** (da imagem) e **escrito** (das legendas, dos oráculos e das inscrições) constituirão o principal enfoque de análise no domínio da TAV.

Todavia, convém igualmente salientar que a eventual ocorrência das expressões “tradução cinematográfica” ou “tradução de filmes/fílmica” se reportará exclusivamente, salvo outra especificação fornecida oportunamente, à tradução da longa-metragem disponibilizada através dos diversos meios (TV, cinema, vídeo e DVD).

Para melhor se entender a ausência de consenso entre os teóricos sobre a nomenclatura a adoptar (tradução audiovisual?, tradução fílmica?/de filmes?/cinematográfica?/do ecrã?/multimédia?/dos média?/tradaptação?...), é de todo o interesse atentar nos diversos contributos de vários autores no sentido de clarificar esta problemática.

1.2.1.1 Do uso do termo “audiovisual”

Um dos pioneiros da reflexão teórica sobre a tradução audiovisual – o finlandês Yves Gambier – reflecte modelarmente a indecisão ou a imprecisão terminológica que permeia os estudos sobre esta matéria. A alusão aos títulos de algumas publicações deste autor permite ilustrar o que acaba de se afirmar: *Les Transferts Linguistiques dans les Médias Audiovisuels* (1996); *Translating for the Media* (1998); *(Multi)media Translation: Concepts, Practices and Research* (edição conjunta com Gottlieb, em 2000); *Screen Translation (The Translator (9:2), 2003)*. Díaz Cintas (2003a: 203) menciona justamente o título da penúltima obra, com especial referência ao uso deliberado dos parênteses no

vocábulo *(Multi)media*, como evidência da instabilidade conceptual a que o termo “tradução audiovisual” tem sido sujeito.

Na obra editada por Yves Gambier (*The Translator (9:2): Screen Translation* (2003)), o autor apresenta um artigo intitulado “Screen Transadaptation: Perception and Reception” (pp.171-189), ampliando as dúvidas terminológicas emergentes em torno desta matéria ao propor o termo “transadaptação”. Na perspectiva do autor (*idem*:178), a transadaptação do ecrã (“screen transadaptation”) será um termo abrangente, sinónimo de “screen translation or ‘versioning’”, que permitirá ultrapassar a dicotomia clássica (tradução literal/livre, tradução/adaptação, etc.) e ter em consideração, de um modo mais directo, o público-alvo.

No entanto, Josélia Neves (2005b), em *Vozes K se Vêem: Sistema de Legendagem*, contesta a aplicabilidade desta nomenclatura à tradução audiovisual em geral. Sugere a autora que o termo em Língua Portuguesa seja “tradaptação” e que se reserve o seu emprego para uma modalidade muito específica de TAV: o teletexto, vocacionado para um público especial – os Surdos⁶ ou pessoas com surdez adquirida. Subscrevo inteiramente esta tomada de posição e estará pressuposta no percurso do presente trabalho.

Na óptica de Yves Gambier ((ed.) 2003: 171), a nomenclatura “tradução audiovisual” (decalcada da língua francesa) foi sendo alvo de mudanças terminológicas à medida que se aprofundava o estudo da TAV. Afirma o autor que, antes da popularidade da TV e do vídeo, os primeiros estudos se referiam à TAV como “film translation” (tradução cinematográfica/de filmes). Em alguns casos, também a terminologia “multimedia translation” é utilizada para significar TAV.

A este propósito, Fotios Karamitroglou (2000: 1) reflecte sobre o uso de “tradução audiovisual”, enquanto termo adoptado para designar aquilo a que também se tem chamado “screen translation” (tradução do ecrã/monitor) ou “film translation” (tradução cinematográfica/de filmes). Para este autor, o termo “screen translation” (tradução do ecrã/monitor) enfatiza o meio através do qual surge o produto da tradução, nomeadamente a televisão, o cinema, ou o ecrã da TV, ou o monitor do computador. Karamitroglou

⁶ De acordo com Josélia Neves (2005: Appendix II: 10), com o uso de letra maiúscula no vocábulo “Surdos” pretende-se distinguir a comunidade (linguística e cultural) do termo clínico (surdo(s)) que designa um grupo de indivíduos com um tipo de deficiência ou de dificuldade ao nível auditivo). Por outras palavras, Surdos (repare-se no uso da maiúscula no grafema S), reportar-se-á, ao longo deste trabalho, à comunidade cuja língua materna é a língua gestual e que lê a língua portuguesa (no caso nacional) como uma segunda língua.

A definição de tradaptação será apresentada, mais adiante (*vide* ponto I.4) aquando do tratamento das diferentes modalidades de TAV.

(*ibidem*) ressalva, muito oportunamente, que este último recurso só poderá ser abarcado no âmbito desta definição no caso de aparecer sob a forma de *clip*, em que a imagem com movimento é acompanhada de um texto oral ou escrito traduzido.

Por sua vez, o termo “film translation” (tradução fílmica/cinematográfica/de filmes) afigura-se, na opinião de Karamitroglou (2000: 2), como redutor, na medida em que, se procedermos à análise da expressão em apreço e nos reportarmos às implicações conceptuais do vocábulo “filme” (“film”), verificar-se-á que este poderá conglobar todo o tipo de material audiovisual gravado. Assim sendo, o sentido do termo, no seu conjunto, poderá correr o risco de ser interpretado como sinónimo de “tradução de (todo e qualquer) material audiovisual gravado”. Acresce a este facto que o lexema “film”, se traduzido como “cinema”, “filme” ou “rolo de filme” poder-se-ia confundir com o próprio meio audiovisual, no qual são apresentados, *grosso modo*, filmes de longa-metragem, excluindo, consequentemente, um vasto leque de programas que são igualmente traduzidos, como é o caso das séries televisivas, dos documentários, entre outros (*idem*: 2).

Ainda, no que diz respeito aos estudos da TAV, Díaz Cintas (2003b: 36) denuncia a flutuação terminológica, justificando-a como um reflexo dos tempos de mudança em que vivemos. Todavia, o autor ressalva o facto de que esta instabilidade terminológica, longe de se erigir como um obstáculo na comunicação, poderá entender-se como um signo claro da vontade, por parte de muitos académicos, de manter uma visão aberta, capaz de assimilar e de dar conta das novas realidades da *praxis* tradutológica.

Em *Cine y Traducción*, Frederic Chaume (2004: 30)⁷ resume, de modo esclarecedor, o trajecto sinuoso que a nomenclatura “tradução audiovisual” tem percorrido no mapa dos estudos sobre a tradução:

[L]lama la atención la diversidad de términos que se han utilizado para designar el nombre de esta variedad: además de traducción audiovisual, que es ya la acepción con mayor difusión en España, existen o han existido los términos *film dubbing* (Fodor, 1976), *constrained translation* (Titford, 1982), *film translation* (Snell-Hornby, 1988), y traducción fílmica (Díaz Cintas, 1997), *screen translation* (Mason, 1989), *film and TV translation* (Delabastita, 1989), *media translation* (Eguíluz et al., 1994), comunicación cinematográfica (Lecuona, 1994) traducción

⁷ Também Pilar Orero ((ed.) 2004: vii), na sua introdução à obra *Topics in Audiovisual Translation*, apresenta uma reflexão sobre a instabilidade terminológica a respeito da utilização de vários termos para referir a realidade da TAV.

cinematográfica (Hurtado, 1994-1995), *multimedia translation* (Mateo, 1997), y los conocidos (y parciales) doblage y subtitulación.

Afinal, de que falamos exactamente quando falamos de “tradução audiovisual”? A pertinência desta pergunta prende-se, sobretudo, com o primeiro lexema que integra o binómio, pois existem muitos teóricos que perspectivam a TAV não como uma tradução em sentido pleno, ou no sentido tradicional, mas como uma “adaptação” ou como uma “interpretação”.

Embora o âmbito deste trabalho se situe deliberadamente no plano da tradução para legendagem das longas-metragens, entende-se, corroborando a linha de pensamento de Frederic Chaume (2004: 31-32), que a tradução audiovisual deverá abranger todas “[...] las transferencias de textos verbo-icónicos de cualquier tipo transmitidos a través de los canales acústico y visual en cualquiera de los medios físicos o soportes existentes en la actualidad (pantalla, televisor, ordenador, etc.) [...]”.

Como se pode inferir das reflexões dos parágrafos precedentes, o uso da expressão “tradução audiovisual” não é pacífico nem consensual. Bem pelo contrário, tem-se revelado um universo sujeito a impasses semânticos, originando, não raro, a opacidade conceptual acerca desta matéria.

I.2.1.2 Do uso do termo “tradução”

No sentido de contrariar a volubilidade semântica do termo *tradução audiovisual*, com o título deste capítulo (“A Tradução Audiovisual”) pretendo sublinhar a minha relutância em considerar a transferência linguístico-cultural, implicada na legendagem de um filme, através dos diferentes meios de difusão, como uma simples adaptação ou interpretação. Se assim fosse, talvez não houvesse a necessidade premente de o profissional da TAV desenvolver e aperfeiçoar as quatro competências referidas no início deste capítulo (a linguística, a comunicativa (pragmática), a semiótica e a técnica).

Além disso, partilho da ideia de Jorge Díaz Cintas (2003b: 34-35) quando este denuncia a conotação pejorativa de que o termo *adaptação* – e, acrescento, *interpretação* – tem sido investido para designar todo o universo de práticas de tradução levado a cabo pelos profissionais da TAV.

O artigo canónico “Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics”, de Dirk Delabastita (1989: 213), procede a uma reflexão de teor terminológico relativamente à adopção dos termos “tradução ” ou “adaptação” no caso da transferência linguística nos meios audiovisuais:

[T]o what extent is it advisable to make use of the term “translation” at all when dealing with the transfer of films from one linguistic/cultural community to another? One cannot be struck by the fact that **the term “adaptation” is frequently suggested as an alternative to “translation” in the few scholarly and not-so-scholarly discussions of film translation** that I have been able to collect; there is an unmistakable hesitation among translators, critics and scholars regarding the applicability of the term “translation”. One might venture the hypothesis that this same hesitation is responsible for the fact that **translation studies have been rather reluctant to include film translation among their subjects of study.**

(negrito meu)

Em harmonia com as palavras de Delabastita (*ibidem*), a polémica gerada pelos académicos, quanto ao uso dos termos “tradução” ou “adaptação”, está directamente ligada ao conceito daquilo que se entende por “tradução”:

[I]f translation is defined as a process of linguistic recoding that should aim at a maximal transfer of source text syntax and semantics into the target language, then clearly **film translation is emphatically not a form of genuine translation.**

(negrito meu)

Com efeito, o autor afirma não se poder falar de fidelidade linguística máxima relativamente ao processo de transcodificação (“recoding”) do texto fílmico, na medida em que as atitudes de tradução por parte dos profissionais pressupõem alguns aspectos que não se coadunam com o tradicional conceito de tradução, a saber: muitos elementos verbais não são traduzidos; os constrangimentos de sincronia (na dobragem) e de compressão textual (na legendagem) são tão limitadores que os signos verbais do texto original, que chegam a ser efectivamente traduzidos, não respondem positivamente aos critérios de fidelidade semântica ou sintáctica; por fim, é comum que se proceda à edição (corte ou supressão) de enunciados, o que obriga, muitas vezes, à redução do texto traduzido de um filme.

Delabastita (1989: 214) adianta ainda que nenhum dos aspectos acima descritos se compatibiliza com uma definição restrita normativa⁸ de tradução linguística. Daí que se poderia debater acerca do uso do vocábulo “adaptação” – para referir todo o processo de passagem do texto de partida para o texto de chegada – e de “tradução” – atinente à componente verbal de transferência linguística de uma língua para outra. Contudo, o autor matiza esta distinção, apresentando um conceito mais flexível de “tradução”, fazendo-o coincidir com o “produto final” (conglobando as componentes não verbais e até as “não traduzidas”) a que o público tem acesso quando visiona um filme.

Tal como Delabastita, considero que o uso do termo “tradução” não pode ser exclusivamente normativo e deve admitir, no caso da tradução audiovisual, uma **abordagem descritiva** que permita a reflexão sobre as práticas de transferência linguístico-cultural nos meios audiovisuais, tendo em conta a cadeia de constrangimentos a que está sujeita pela sua natureza multidisciplinar.

Em função daquilo que se tem vindo a afirmar, como é fácil depreender, ao longo desta tese, o termo “adaptação” enquanto sinónimo de “tradução” é inteiramente inaceitável. No entanto, admite-se enquanto componente do próprio processo de tradução audiovisual, tal como a concebe Georg-Michael Luyken na obra *Overcoming language barriers in television: Dubbing and subtitling for the European audience* (1991: 54-55). Para este autor, aquando da elaboração das legendas, a adaptação constitui a transposição do discurso oral (texto original) para o escrito (legenda ou texto traduzido). Muitas vezes, a tradução cinematográfica é submetida a um processo de “adaptação” para que o filme da grande tela possa ser visionado numa transmissão televisiva ou por meio de uma fita de vídeo ou DVD. Neste caso concreto que se acaba de descrever, o uso do termo “adaptação” está imbuído de toda a propriedade.

À parte dos constrangimentos técnicos e tradutológicos que a tradução para legendagem pressupõe, existem outras modalidades da TAV, como se verá mais adiante, cujo trabalho de tradução implica um maior grau de adaptação e até de interpretação. É o

⁸ Segundo Delabastita (1989: 214), a abordagem normativa da tradução não abrange uma grande parte das traduções realizadas: “[O]ne can easily think of literally thousands of texts that we accept as being “translations” and which fail to come up to the normative definitions of translation.

Indeed in most cases the translators of poetry, of plays, of novels, of tourist brochures, etc., do not translate mere semantic and syntactic structures either. Rather they do translate texts into texts, and in that process a lot of things may happen which are quite similar to the manifold operations that occur in film translation and which defy any static definition: reductions, additions, stylistic or ideological shifts, adaptation of sociocultural data, changes in the visual (graphic) presentation of the text, and so forth”.

caso da prática do teletexto para Surdos ou para pessoas com surdez adquirida e o caso da descrição audiovisual ou dobragem dupla, destinada aos invisuais ou pessoas com cegueira adquirida. Aliás, como atesta Josélia Neves (2005b: 13) a adaptação consiste na “[...] transformação de uma mensagem original com vista a uma maior adequação às necessidades de determinados receptores”.

Dito isto, e apesar de reconhecer em toda a tradução a reflexão interpretativa que lhe está subentendida, não posso concordar com Yves Gambier (1997: 81) quando afirma que a legendagem, vocacionada para o grande público, é uma espécie de interpretação simultânea escrita, com condensações, dependentes de um determinado ritmo⁹. Ainda, em consonância com o exposto por este autor, a dobragem está muito relacionada com a interpretação devido à sua sincronização com a parte oral do texto original.

Não correndo o risco de contribuir para o marasmo definitório, e não pretendendo retirar à TAV (e por que não a qualquer outro tipo de tradução?) as componentes de adaptação e de interpretação, subjacentes ao trabalho dos profissionais da tradução para legendagem, e admitindo todos os constrangimentos técnicos, no âmbito desta investigação, **o texto legendado** (e vocacionado para o grande público) será perspectivado como **tradução**.

Na contracapa da revista da especialidade de tradução, *The Translator: Studies Intercultural Communication – Translating Humour (Special Issue)* (Jeroen Vandaele (ed.), 2002), pode ler-se a seguinte informação:

The Translator is a refereed international journal that seeks to bring Professional and academic interests closer together [...]. *Translation* is understood to cover all types of translation, whether written or oral, including activities such as literary and commercial translation, various forms of oral interpreting, dubbing, voice-overs, subtitling, translating for the stage, and such under-researched areas as sign language interpreting and community interpreting.

Existem ainda outros motivos que justificam a legitimidade do uso do termo “tradução” aplicado à tradução realizada no campo audiovisual, como seja o facto de, há já

⁹ Pode ler-se: “[A]nsi le sous-titrage est une sorte d’interprétation simultanée écrite, avec condensations, souci du rythme [...]” Gambier (1997: 81).

Na verdade, esta ideia já havia sido anteriormente ventilada por Gambier (1996: 10), quase textualmente: “[A]nsi le sous-titrage est une sorte d’interprétation simultanée écrite; le voice over ressemble à des sous-titres oraux, etc.”.

várias décadas, os profissionais da TAV em Portugal e, mais concretamente, os profissionais de legendagem e de dobragem terem vindo a denominar o seu trabalho como tradução (por exemplo: “tradução e legendagem” no final – e, em casos mais raros, no início dos programas/filmes). Sublinhando o que anteriormente se disse, acresce que o termo “adaptação” é reservado para os casos em que a tradução de um filme legendado e exibido, por exemplo na TV, sofreu algumas alterações para poder ser difundido nouro meio audiovisual, nomeadamente, o vídeo. Como se verá posteriormente, os diferentes meios audiovisuais implicam ritmos de leitura diferentes, pelo que supõem uma tarefa de adaptação a cada um deles.

A análise das práticas de tradução do humor audiovisual no *corpus*, que será objecto de tratamento no percurso deste trabalho, radicará na abordagem predominantemente descritiva, em contraposição a uma visão prescritiva – no sentido em que Gideon Toury a entende na sua obra *Descriptive Translation Studies and Beyond*, de 1995. Significa isto que se procederá a uma descrição daquilo que ocorre com regularidade no humor legendado (fenómeno empírico), em vez de se ensaiar constantemente a construção e a imposição de teorias reguladoras de tal prática de tradução. Porém, a exploração de alguma vias normativas, primordialmente aquelas que se coadunam com a tradução do humor, não serão completamente colocadas de lado.

Uma vez identificado o **padrão de regularidades** (nas relações entre o **processo**, a **função** e o **produto**) da tradução para legendagem do humor, tentar-se-á delimitar terreno para aventar, de modo justificado, um conjunto de regras ou de normas relativas às variáveis tidas como relevantes para as práticas da tradução (Toury, 1995: 15-16). A respeito deste conjunto de regras ou normas (*laws*), parte integrante da faceta mais teórica dos estudos descritivos da tradução¹⁰, Toury informa-nos do seguinte:

[T]o be sure, the envisaged laws are everything but absolute, designed as they are to state the *likelihood* that a kind of behaviour, or surface realization, would occur under one set of specifiable conditions or another. Needless to say, not even one law of the conditioned type can be formulated unless the conditioning factors

¹⁰ Segundo Theo Hermans (1999: 8): “[T]he approach known as ‘descriptive translation studies’ is sometimes referred to as the ‘polysystem approach’ after one of its prominent concepts. The term ‘polysystem’ was invented by the Israeli scholar Itamar Even-Zoar and has also found application outside the world of translation, especially in literary studies. We can also speak, more broadly, of a ‘systemic’ perspective on translation, which would then include other system-theoretic concepts apart from the polystem concept. It is good to bear in mind, though, that one can perfectly well operate along descriptive lines without taking on board any systems or polysystems”.

have been formulated. This is why the formulation of laws of this type requires the establishment of *regularities of behaviour*, along a maximal control of the parameters of function, process and product.

Neste sentido, Toury afirma, num artigo intitulado “The nature and role of norms in translation” (de 1978 e revisto em 1995 *in*: Venutti (ed.), 2000: 204), que são as normas que determinam o tipo e a extensão da equivalência manifestada nas traduções propriamente ditas. Ademais, Toury (p. 199) considera que, na sua dimensão sociocultural, a tradução está sujeita a constrangimentos de vária ordem e grau. Estes ultrapassam as diferenças sistémicas entre as línguas, as tradições textuais nas línguas de origem e traduzida, ou até as possibilidades ou as limitações cognitivas do tradutor. A tradução para legendagem não é alheia a estes constrangimentos, como será oportunamente descrito e comprovado.

Na esteira de Holmes (1972), Toury (1995: 18) subdivide os Estudos sobre Tradução em dois segmentos: “Puros” (subagrupados em teóricos e descritivos) e (Extensões) Aplicado(a)s, ou Tradução Aplicada (ensino de tradução, auxiliares de tradução, crítica da tradução). Daí que exemplifique, através de diferentes usos verbais, as diferenças entre aqueles dois segmentos, no quadro aqui por mim traduzido:

Quadro 1 – Estudos sobre Tradução: Puros e Tradução Aplicada

Tipo de Relação	Critério (ou Tipo de Condição)	Verbos Comuns	Ramo dos Estudos sobre Tradução
possível provável	teórico Condicional	pode ser é provável que seja	Teoria da tradução, básica Teoria da tradução, modificada
existente	Empírico	é	Estudos Descritivos da Tradução
requerida	Postulado	devia ser	Estudos de Tradução Aplicada

Evidentemente, e em consonância com a taxonomia *supra* indicada, no percurso reflexivo desta tese será consistentemente manifesta a oscilação entre os Estudos Descritivos da Tradução – na medida em que serão analisadas cenas concretas de filmes – e os Estudos de Tradução Aplicada, visto assumir-se um papel activo e crítico, mediante o que se observa e descreve, empírica e holisticamente.

Neubert e Shreve (1992: 7-8) referem igualmente que os estudos sobre tradução devem envolver a observação rigorosa e a descrição empírica do modo como a *retextualização* (texto alvo) é realizada:

[T]ranslation studies in its empirical form is primarily *descriptive* and should be based on the observation of translation practice. As an empirical science, it has two objectives. It seeks to identify regularities in the way that translators respond to specific translation situations, and it seeks to identify regularities in the results of that response. A prescriptive translation didactics could emerge from this empirical approach but it is not entailed by it. The ideal content for a translation didactics, however, would be a set of heuristics derived from an understanding of effective practice.

Díaz Cintas (2003b: 317) reconhece as virtudes do recurso a uma cartografia da realidade da tradução, apoiada na análise descritiva, com vista à obtenção de uma imagem completa das estratégias aplicadas por diferentes profissionais em períodos históricos distintos. Assim sendo, não interessa tanto a adopção de uma atitude metatradutológica (eminentemente teorizante), pois o que realmente importa, segundo o autor (*idem*: 318), não é o culto sagrado da «tradução ideal», mas indagar “[...] qué tipo(s) de equivalencia(s) se estabelece(n) entre la obra de origen y la meta”. Além disso, o teórico espanhol (*idem*: 319) comprova precisamente a necessidade de análises descritivas, ao contrapô-las a abordagens meramente prescritivas e, consequentemente, redutoras, na medida em que sublinham os “erros” de tradução, tendo em vista aquilo que se diria ser a *tradução ideal*. Coloca-se, então, de lado a ideia utópica de o investigador de tradução oferecer uma categorização exaustiva de todos os pormenores linguísticos (*idem*: 320).

Na verdade, no panorama da TAV em Portugal só podemos avançar com a descrição devido à ausência de normas gerais, comuns a todos os profissionais. A título individual, as grandes empresas de tradução audiovisual em Portugal têm envidado esforços no sentido de criar as normas a seguir pelos profissionais que nelas trabalham. Porém, revela-se urgente criar um livro de estilo para a TAV neste país, em concertação com (pelo menos) os desenvolvimentos dos países-membros da União Europeia (UE) nesta área concreta¹¹.

Uma vez mais, destaca-se a opção pela via analítica preponderantemente descritiva, já previamente aludida. Porém, não deixa de se reconhecer a necessidade se apreciar crítica e construtivamente as instâncias do texto fílmico legendado, precisamente a fim de contornar o problema que Andrew Chesterman expõe, num artigo sintomaticamente

¹¹ Esta questão tem merecido um cuidado especial por parte da ESIST – European Association for Studies in Screen Translation – e para o demonstrar, observe-se o “Code of Good Subtitling Practice” (Código da Boa Prática de Legendagem) no sítio: www.esist.org. Aquele código visa oferecer directrizes de legendagem de carácter internacional, ou, pelo menos, para os países europeus.

intitulado “From ‘Is’ to ‘Ought’: Laws, Norms and Strategies in Translation Studies” (*in: Target* 5, 1993: 3):

[A] purely descriptive approach will not incorporate any evaluative elements, so that a study of the translation behaviour of a beginner is, *qua* translational-theoretical study, just as valid as the study of the behaviour of a competent professional. [...] Unfortunately, of course, such an approach necessarily overlooks much of the motivation for studying translation behaviour in the first place. [...] Constitutive laws of behaviour-that-can-be-defined-as-translation-behaviour must surely be supplemented by regulatory laws of good translation behaviour.

Translation theory, if it is to take the form of a theory of translation behaviour, must include both a descriptive and an evaluative element.

Em última análise, isto significará, portanto, que, nas cenas cinematográficas a apresentar, se renderá homenagem às propostas de estudo tradutológico, quer de Toury (1995), quer de Chesterman (1993), nas suas dimensões descritiva e (sempre que se julgar oportuno) apreciativa/avaliativa ou orientadora.

Chesterman (*idem*: 8) distingue dois tipos de normas da tradução: as profissionais (“professional norms”) e as de expectativa (“expectancy norms”). As do primeiro tipo referem-se ao comportamento do profissional de tradução, e por essa razão se encontram subdivididas em três subtipos: a norma da responsabilidade (“accountability norm”), a norma da comunicação (“communication norm”) e a norma da relação (“relation norm”)¹².

Por seu turno, as normas de expectativa (*idem*: 9-10), tal como a própria nomenclatura indica, encontram-se relacionadas com a moldura tradutológica criada nos receptores da tradução, não tanto como processo, mas, sobretudo, enquanto produto final. Neste sentido, estas normas justapõem-se às normas profissionais, dado que os tradutores terão em linha de conta as expectativas dos receptores do produto que realizam.

¹² Resumidamente, Chesterman (1993: 8-9) explica que a norma da responsabilidade se prende com o comportamento do tradutor relativamente a questões de fidelidade para com o autor do texto original, e a assumir a responsabilidade pela tradução que realiza. É, fundamentalmente, uma norma ética. Em seguida, a norma comunicacional tem que ver com o comportamento do tradutor com o objectivo de assegurar a optimização comunicativa entre a sua tradução e o seu potencial público. Por fim, a norma da relação é também comportamental no que diz respeito à relação (do tipo de grau de equivalência) textual existente entre o objecto de tradução, ora na língua de chegada, ora na de partida.

I.3 – Da emergência dos estudos sobre a TAV

Embora o final do século XIX tivesse testemunhado o nascimento do cinema, esparsas são as publicações em torno do fenómeno da tradução audiovisual, anteriores à década de oitenta do século que assistiu ao desenvolvimento do mundo audiovisual, que tanto tem marcado e influenciado a comunicação interlinguística e intercultural¹³. Portanto, não é de espantar que Díaz Cintas (2003b: 289) denuncie o paradoxo existente entre o volume de trabalho de TAV e a quantidade de trabalho investigativo nesta área, tendo em conta o enorme impacto social inerente a tal prática¹⁴.

Na verdade, o **volume de trabalho** produzido para os meios audiovisuais e a monumental **quantidade de receptores** que este produto abrange, principalmente a partir da última metade do século XX, validariam, por si sós, a inclusão deste tipo de tradução nas prioridades de investigação dos estudos sobre tradução nos cursos de formação inicial e de pós-graduação. As palavras de Frederic Chaume (1999: 210) corroboram bem esta necessidade, aduzindo a ideia da formação inicial na área da TAV:

[D]esde un punto de vista curricular, finalmente, la traducción audiovisual debería tener su lugar en los planes de estudios actuales, no solo por dar respuesta a **una de las actividades de traducción con volumen de trabajo más creciente y cada vez más presente en nuestra vida cotidiana**, sino también por su potencialidad didáctica, como ejemplo de ejercicio de traducción que ayuda a desarrollar la creatividad, que permite de manera muy eficaz entender los márgenes de la libertad con que cuenta el traductor y que es extraordinariamente transparente, desde un punto de vista metodológico, por lo que respecta a la comprensión de la función de una traducción y de la finalidad de su encargo.

(negrito meu)

Efectivamente, o lugar da formação de profissionais da TAV e a actividade por eles exercida não podem ser relegados para um plano periférico, ou para um plano outro, no amplo campo de tipologias tradutológicas existentes.

¹³ Aproveito para fazer minhas as palavras de Dirk Delabastita (1989: 194): “[O]bviously, I am not claiming that subtitling or dubbing of films and T.V. programmes have never been seriously studied before; my bibliography, which is far from complete, testifies to the contrary. However it appears that the few translation scholars, sociologists, psychologists, film experts and technicians who have so far dealt with our topic, have only considered certain aspects of the problem and ignored others, depending on their particular line of approach or practical needs”.

¹⁴ Remete-se para a epígrafe da autoria de Díaz Cintas (2003b: 289) que abre este trabalho.

José Lambert e Dirk Delabastita (*in*: Gambier, 1996: 33-58), no seu artigo intitulado “La traduction de textes audiovisuelles: modes et enjeux culturels”, indicam dois motivos pelos quais a tradutologia confere um estatuto marginal à comunicação, e consequentemente, à tradução audiovisual. Primeiramente, as explicações apresentadas pautam-se pelo grande desejo de autojustificação por parte da TAV, aliado à sua juventude enquanto ramo de ensino e de investigação em instituições universitárias. Neste grau de ensino, a pesquisa empírica da comunicação audiovisual afigura-se pouco prestigiante, na medida em que é negativamente conotada com o fenómeno da cultura de massas. Já anteriormente Dirk Delabastita (1989: 193) dava conta da impossibilidade das instituições académicas em face das questões tradutológicas nos seguintes termos:

[T]he social sciences have often tended to select their subjects for study on the basis of their high prestige according to the norms of the culture in which they function, or even according to the value of the cultural paradigm within which the scholars themselves operate. That is one of the underlying reasons why, for example, the scholarly study of popular culture has had such a slow start or why, for that matter, translation has so long been the Cinderella of linguistic and literary studies. Accordingly, it is hardly surprising that phenomena such as translation in mass communication have so far been ignored almost completely, however much the quantitative importance of these phenomena is in evidence, and however much they may be assumed to play a crucial role in the linguistic, artistic, ideological, etc. organisation of modern societies.

Em segundo lugar, ainda na perspectiva dos dois articulistas (Lambert e Delabastita *in*: Gambier, 1996: 34-35), colocados de lado os mecanismos psico-sociais, os tradutólogos têm-se revelado muito pouco dispostos a contemplar a legendagem ou a dobragem (entre outras modalidades de TAV) como actos de verdadeira tradução, meritórios de uma pesquisa sistemática. De um modo implícito ou explícito, a crítica sobre tradução tende a considerar aquelas modalidades de TAV mais sob a óptica da adaptação do que sob o prisma da tradução. Assentando nesta lógica, se tomada a TAV como uma mera adaptação, então não fará muito sentido, por parte dos tradutólogos, dedicar uma especial atenção ao desenvolvimento dos estudos sobre aquilo que aqui se define como “tradução audiovisual”.

Com o propósito de contrariar esta tendência, assume-se, neste trabalho, uma posição diametralmente oposta à visão que aqui se acaba de delinear: a TAV deve ser examinada nas suas múltiplas vertentes, justamente devido à sua abrangência nos planos da tradução

propriamente dita (em que se verte uma mensagem de uma língua/cultura para outra, através de diferentes mecanismos) e no do seu receptor¹⁵.

Na minha opinião, isto equivale a dizer que, desde a estreia da tradução dos primeiros intertítulos à legendagem, pouco ou quase nada se estudou acerca do modo como se processou este trabalho tão importante e que, desde cedo, co-implicou um público vasto. Mais: se reflectirmos sobre o papel primacial que a TAV desempenha enquanto promotora de uma cultura – na sua dimensão interlinguístico-cultural – junto de muitas línguas/culturas à escala planetária, talvez se afigure não só necessário, mas mesmo urgente, o incremento dos estudos relativos a este fenómeno.

Inequivocamente, subscrevo o que Frederic Chaume (1999: 209-210) propõe de um modo assertivo para os investigadores e para os profissionais de ensino:

[L]a traducción audiovisual es un ejemplo concreto de ámbito de investigación que debe **encontrar su sitio en los Estudios sobre Traducción**. Es responsabilidad de los docentes y investigadores centrar precisamente nuestra atención en aquellos aspectos que la singularizan frente al resto de modalidades, esforzándonos porque el marco teórico global de nuestra disciplina sea capaz de incluir lo singular de esta modalidad. En este sentido es aconsejable que la Traductología abandone **o dote de nuevo significado a concepciones estáticas** como las de **equivalência**¹⁶ o de **fidelidad**, entendidas durante muchos años de forma demasiado estricta, para dar cabida a las estrategias y las soluciones de traducción que los profesionales ponen en práctica a diario.

(negrito meu)

Na verdade, os Estudos sobre Tradução deveriam expandir o seu campo de acção e de análise, aglutinando e acolhendo as novas modalidades de tradução. Assim, e de modo a dar resposta às diversas direcções seguidas pelas diferentes modalidades de TAV, criar-se-ia um **espaço de comunhão** entre os **estudos audiovisuais** (cinematográficos e multimédia) e os **estudos sobre tradução** (que pressupõem, entre outros campos disciplinares, os vários ramos da linguística)¹⁷.

¹⁵ O receptor a que aqui me refiro não é apenas o público em geral a quem se dirige prioritariamente o filme. O lexema “receptor” recobre igualmente o mediador entre o texto original e o texto traduzido, *i.e.*, o tradutor.

¹⁶ A equivalência não é um conceito estático é um conceito dinâmico, como se terá oportunidade de verificar ao longo dos dois capítulos que se seguem.

¹⁷ Nesta área de pesquisa, Dirk Delabastita (1989: 213) faz menção a um esforço combinado entre os especialistas da comunicação de massas, os investigadores da tradução, os linguistas, os sociolinguistas, os psicólogos, entre outros.

Devido ao seu carácter multidisciplinar, torna-se, pois, indispensável promover um **espaço definido e definitivo**, um lugar próprio para os estudos sobre tradução que incorporem os estudos da TAV, permitindo um olhar flexível sobre os fenómenos tradutológicos mais recentes. Jorge Díaz Cintas (2003b: 34) confirma esta convicção:

[E]s necesario entender la **traducción** desde una perspectiva **más flexible y heterogénea, menos estática**, que dé cabida a un amplio conjunto de realidades empíricas y tenga en cuenta la naturaleza cambiante de esta práctica. El tradicional concepto de fidelidad formal, tan venerado por los estructuralistas de la lingüística de los años 60, ha de ser revisado y flexibilizado para el caso de la subtitulación y demais modalidades de traducción audiovisual. El *one-to-one translation approach* pierde toda su validez en nuestro terreno y el concepto de equivalência formal se debe entender desde una perspectiva mucho más flexible que en otras esferas de la traducción.

(negrito meu)

Detenhamo-nos no conteúdo desta citação, dado que nela se encontra a conceptualização germinal daquilo que neste trabalho se denomina como “tradução audiovisual”, aplicada às práticas de legendagem. A flexibilização da noção de “tradução” prende-se com a permeabilidade e a adequação das várias acepções do termo à multiplicidade experiencial, e isto sem nos adentrarmos na velha questão da longevidade de uma determinada tradução, em permanente mutação. Deste modo, os teóricos têm-se debatido com o carácter heterogéneo de textos e de géneros cinematográficos com que os profissionais da TAV se deparam no cumprimento das suas tarefas quotidianas.

A perspectiva dinâmica e flexível que os estudos sobre a tradução deve assumir, e no caso particular da TAV, prende-se também com a compreensão da natureza das traduções a efectuar, sejam elas implicadas pelos diversos meios de difusão da TAV, pela combinatória de modalidades da TAV contidas (a discutir no ponto *I.4*), por vezes, num só programa e, para terminar, pelas tipologias textuais (os géneros) dos programas (a tratar no Capítulo II). Resta dizer que, de momento, a TAV ainda se encontra à procura de um espaço no cânone dos Estudos sobre Tradução.

1.3.1 – A TAV no panorama internacional

Na paisagem secular dos estudos sobre tradução, a referência à tradução audiovisual é muito recente. O ponto de partida simbólico da investigação sobre a tradução audiovisual é, segundo Díaz Cintas (2003b: 296-297), assinalado pela publicação de um número da revista *Le linguistique/De taalkundige*, intitulado “Traduction et cinéma”, em 1956, seguindo-se em 1960 a revista *Babel*, com o título “Cinéma et traduction”, auspiciada pela FIT (Federação Internacional de Tradutores). Durante as décadas de (19)60 e de (19)70 as publicações sobre a TAV, embora a um ritmo intermitente, vão-se sucedendo, principalmente as que dizem respeito à dobragem. Relativamente à legendagem, verifica-se nestas décadas uma pronunciada letargia. Segundo o autor, teve de se esperar até 1974 para que seja dada particular atenção à modalidade da legendagem (um artigo do dinamarquês Cay Dollerup na *Babel*), se bem que esta foi motivada pelas críticas negativas às práticas de legendagem (do inglês para o dinamarquês).

Os finais dos anos (19)70 e (19)80 são marcados pela obra prolífica da holandesa Helen Reid, que se ocupam sobretudo com a perspectiva profissional da legendagem e com a sua receção (Díaz Cintas, 2003b: 297). Em termos de teorização relativamente às práticas da TAV, o artigo (já aqui citado) “Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics” do belga Dirk Delabastita, em 1989, é fulcral para o entendimento e para a expansão de estudos subsequentes acerca desta temática.

Um outro artigo de relevo é o do francês José Lambert, em 1990, intitulado “Le sous-titrage et la question des traductions. Rapport sur une enquête”, igualmente promotor da investigação sobre a TAV.

Pela sua função impulsionadora, consumada na proliferação dos estudos sobre a TAV, destacam-se ainda as seguintes obras:

- em 1991 – *Overcoming Language Barriers in Television* – de Georg-Michael Luyken, Helen Reid, *et al*;
- em 1992 – *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art* – Jan Ivarsson¹⁸;
- em 1993 – *Les Opérations Linguistiques qui Sous-tendent le Processus de Sous-titrage des Films* – Teresa Tomszkiewics;

¹⁸ Jan Ivarsson, em parceria com Mary Carroll, reviu esta obra, tendo sido sujeita a algumas alterações e sendo, mais tarde, em 1998, publicada sob o nome *Subtitling*.

- em 1996 – *Les Transferts Linguistiques dans les Médias Audiovisuels* – Yves Gambier (ed.);
- em 1997 – *Subtitles, Translation & Idioms* – Henrik Gottlieb;
- em 1998 – *Translating for the Media* – Yves Gambier (ed.); *La traduzione multimediale: Quale traduzione per quale testo?* – Rosa Bosinelli et al (eds.; actas de um encontro em Bolonha);
- em 1999 – *The Semiotics of Subtitling* – Zoé de Linde e Neil Kay; *Traducción y Doblaje, Voces e Imágenes* – Rosa Agost;
- em 2000 – *(Multi)media Translation: Concepts, Practices and Research* – Yves Gambier e Henrik Gottlieb (eds.); *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation* – Fotios Karamitroglou; *La traducción audiovisual: estudio descriptivo y modelo de análisis de los textos audiovisuales para su traducción* – Frederic Varela Chaume (tese de doutoramento);
- em 2001 – *El Subtitulado* – Díaz Cintas;
- em 2003 – *La traducción para el doblaje y la subtitulación* – Miguel Duro (coord.); *Teoría y práctica de la subtitulación* – Díaz Cintas; *The Translator (9:2): Screen Translation* – Yves Gambier (ed.);
- em 2004 – *Cine y Traducción* – Frederic Chaume;
- em 2005– *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing* – Josélia Neves (tese de doutoramento).

Apesar de obedecer a um ritmo paulatino, a multiplicação dos títulos de investigações e de outros estudos sobre a TAV¹⁹ continua a ganhar terreno, principalmente na esfera europeia, com a excepção de alguns países, designadamente, Portugal²⁰.

¹⁹ A avaliar pela proveniência da maior parte destes estudiosos, quase se pode falar da existência de uma “escola nórdica” (Reid, Ivarsson, Gambier, etc.) e de uma “escola espanhola” (Chaume, Díaz Cintas, Agost, Fuentes, etc.) dos estudos sobre a tradução audiovisual.

²⁰ Relativamente à actividade tradutológica e à reflexão metatradutológica, a existência embrionária da TAV em Portugal poderia até ser alvo de uma analogia entre a eclosão do planeta Terra, há 4.600 milhões de anos, e o aparecimento das primeiras formas de vida primitivas (seres unicelulares) há 3.500 milhões de anos. A título de curiosidade, menciona-se ainda que o aparecimento dos macacos e dos primeiros seres humanos deu-se apenas há vinte e cinco milhões de anos, segundo Chris Scarre (1993: 18). Continuando a analogia anteriormente referida, daqui se pode inferir que, na linha do tempo, o aparecimento dos estudos sobre a tradução audiovisual, mormente no panorama português, terá um percurso idêntico ao do ser humano no planeta: é recente.

Aliás, em 2001, Yves Gambier (*in*: Chaume e Agost (eds.): 94) dá conta de uma pesquisa bibliográfica (realizada em 1994) respeitante à reflexão sobre as línguas nos meios audiovisuais e através destes, resultando em apenas 730 entradas. Em 1997 foram encontradas 1300, quase o dobro das referências, facto que leva a crer que a investigação em torno da TAV está em franco crescimento no seio da comunidade académica.

No que diz respeito aos estudos dedicados exclusivamente à tradução do humor nos audiovisuais, o escopo das referências estreita-se, na medida em que, até ao momento, se conhecem apenas três teses de doutoramento (em Espanha: Patrick Zabalbeascoa²¹, em 1993; Adrián Fuentes Luque, em 2000 e Martínez Sierra, em 2004) e outras três de mestrado (das finlandesas Susana Jaskanen e Pekka Marjamäki, respectivamente em 1999 e em 2001 e do grego Dimitris Asimakoulas, em 2001). Existem também alguns artigos esparsos sobre a tradução audiovisual do humor, nomeadamente os de Patrick Zabalbeascoa (*cf.* Dirk Delabastita (ed.), 1997) que versam sobretudo a questão da dobragem do humor (inglês/castelhano/catalão); alguns artigos que integram o número especial dedicado à tradução do humor da revista *The Translator: Translating Humour* (Jeroen Vandaele (ed.), 2002). Díaz Cintas (2003b: 253-264) concede algum espaço de reflexão à legendagem das várias tipologias do humor.

Mesmo em obras modelares sobre a temática do humor linguístico, como acontece nos casos da de Victor Raskin (1985) e da de Salvatore Attardo (1994), não se prevê a discussão deste assunto na sua dimensão tradutológica (embora, mais tarde, em 2002, Salvatore Attardo (*in*: Jeroen Vandaele (ed.), 2002: 173-193) reflecta sobre a tradução do humor). Muito menos se antevê qualquer preocupação em discorrer sobre a tradução do humor para os audiovisuais, que constituem um dos principais veículos de comunicação do humor de uma cultura para outra.

Relativamente aos encontros internacionais ocorridos para debater a mesma temática, verificou-se que, antes de 1995²², se destaca apenas uma reunião, subordinada ao tema “Conference on Dubbing and Subtitling”, que teve lugar em Estocolmo, em 1987

²¹ De acordo com Roberto Mayoral (*in*: Miguel Duro, 2001: 23), a tese de doutoramento de Patrick Zabalbeascoa (1993) – *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other Forms of Text Production* – é pioneira nos estudos audiovisuais em Espanha: “[...] esta tesis trabaja sobre el doblaje de comedias televisivas para, en relación con una teoría general de traducción, analizar el humor, la tipología de textos y los factores, prioridades y restricciones en la traducción.”

²² Repare-se que o European Audiovisual Observatory (EAO), ao qual pertencem 35 países europeus, havia sido criado apenas quatro anos antes, em 1991 (Díaz Cintas, 2003b: 364).

(organizada pelo EBU – European Broadcasting Union). Quanto aos ecos catalisadores deste evento, transcreve-se o testemunho de Díaz Cintas, (2003b: 297- 298):

[E]ste habría de ser el primer congreso jamás celebrado sobre el tema y actuaría como detonante de una eclosión de celebraciones y publicaciones sobre TAV. Uno de los mayores logros de este congreso se materializó en la propuesta de unas directrices encaminadas a facilitar el intercambio, la compra y la venta de programas televisivos para ser subtitulados, aunque se trataba de recomendaciones que no eran vinculantes ni tenían carácter obligatorio.

Segundo Yves Gambier (*in*: Chaume & Agost (eds), 2001: 94), só em data posterior a 1995 é que têm decorrido alguns eventos regulares consagrados ao debate da transferência linguística realizada para os meios audiovisuais (TV, vídeo cinema, etc.)²³. Em relação aos eventos que contemplam concretamente a tradução audiovisual do humor, verificou-se o tratamento desta questão em algumas das sessões do *First European Workshop on Humour Studies*, que teve lugar na Universidade de Bologna, Itália em Maio de 2003, organizada por Delia Chiaro.

Um outro factor determinante no desenvolvimento e na consolidação dos estudos sobre a TAV no cenário internacional é a criação da ESIST – European Association for Studies in Screen Translation –, presidida por Jorge Díaz Cintas e cujos objectivos principais são a promoção “[...] de debate y encuentro para profesores, investigadores y profesionales de la traducción audiovisual, así como para otros profesionales del mundo de los medios de comunicación y personas interesadas en esta área de conocimiento” (Díaz Cintas, 2003b: 363).

Pelo atrás exposto, 1995 poderá, segundo creio, considerar-se um marco no despertar da academia relativamente aos estudos sobre a TAV e no seu incremento principalmente

²³ A título de exemplo, serão nomeados apenas os mais dignos de nota, já que a sua ocorrência internacional se encontra em pleno florescimento: “Audiovisual Communication and Language Transfer”, numa organização conjunta da FIT, do Conselho Europeu e da UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), em Junho de 1995, em Estrasburgo (resultando daqui o documento de referência “Recommendations: Strasbourg 06/95” acordado por 148 participantes, provenientes de 31 países); “Languages and the Media” (encontros bianuais em Berlim, em 1996, 1998, 2000, 2002 e em 2004); I Congreso SETAM (Seminari d’Estudis sobre la Traducció Audiovisual i Multimèdia): “Estado Actual del Estudio de la Traducción Audiovisual en España. (Departament de Traducció i Filologia, Facultat de Traducció i Interpretació, y SETAM”, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona 27 y 28 de abril del 2001), entre outros. Para uma listagem mais exaustiva das diversas instituições ligadas ao desenvolvimento do estudo da TAV e das actividades (encontros, congressos, etc.) neste âmbito, consultem-se a obra de Díaz Cintas (2003b) e o artigo “Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual” de Roberto Mayoral (*in*: Miguel Duro (coord.), 2001: 19-45).

na Europa, ocorrendo um verdadeiro *boom* (explosão/eclosão) nos estudos de tradução audiovisual.

Com efeito, Yves Gambier ((ed.) 2003: 171) aponta o ano de 1995 como um ponto de viragem no panorama dos estudos sobre a TAV. Nesse ano, o Conselho Europeu, com vista à celebração do centenário do cinema, promove um encontro sobre a comunicação audiovisual e a transferência linguística. A partir dessa data, as conferências, os colóquios e, sobretudo, as publicações que abordam tais temáticas têm proliferado um pouco por toda a parte do mundo ocidental.

Segundo o mesmo autor, as novas tecnologias (“on” e “off-line”) proporcionaram igualmente o incremento e a optimização de produtos e de serviços. Gambier sugere que um dos motivos que ajudou a impulsionar o desenvolvimento da tradução audiovisual tem directamente que ver com as políticas linguísticas (consciencialização linguística) propugnadas pelo Conselho Europeu, enfatizando as identidades culturais e linguísticas das minorias.

A par desta tendência finissecular para a ampliação do interesse pelo estudo da dinâmica da tradução audiovisual, a tecnologia desempenhou realmente um papel de relevo, visto que a necessidade de dar resposta a um novo mercado (digital) emergiu em 1991(embora comercializado junto do grande público seis anos mais tarde): o DVD (Digital Versatile Disk). Este novo meio audiovisual pode conter a versão legendada de um filme original em 32 línguas diferentes²⁴, oferecendo igualmente a possibilidade de o filme ser dobrado em várias línguas.

Díaz Cintas (2003b: 293-4) prevê o incremento natural da investigação sobre a TAV devido ao poder vinculado à imagem nas sociedades contemporâneas. Apoiando-se em Mona Baker, que na sua enciclopédia sobre tradução afirma que os estudos sobre tradução constituem *a disciplina* dos anos [19]90, o autor espanhol questiona (*idem*: 294) se a TAV, pelo interesse que progressivamente tem suscitado a todos os níveis (educativo, investigativo, profissional e social), não virá a ser *a* subdisciplina no seio da tradução no século que se acaba de estreitar.

²⁴ Sobre as potencialidades da tecnologia inerente ao DVD, consulte-se o sítio <http://www.dvddemystified.com/dvdfaq.html> (DVD Demystified: Home of the DVD Frequently Asked Questions (and Answers)). Algumas das respostas à pergunta sobre as características do DVD-vídeo são: “[...] Up to 8 tracks of digital audio (for multiple languages, commentaries, etc.), each with as many as 8 channels. Up to 32 subtitle/karaoke tracks” (p. 10, consultado a 18.06.2004).

Na verdade, Díaz Cintas revela apurado cuidado ao afirmar que o aumento da produção investigativa, ou seja, a quantidade não poderá ser facilmente equacionada com a qualidade de estudos sobre a TAV²⁵. Porém, a proliferação de estudos sobre as diversas modalidades da TAV é, no arranque deste milénio, uma realidade incontornável, não só no cenário internacional, como também no quadro investigativo nacional.

1.3.2 – A TAV no contexto nacional

Já foi reiterado anteriormente, a propósito do panorama internacional de estudos sobre a TAV, que tanto a quantidade de trabalho executado, como o mediatismo da recepção da tradução audiovisual se têm revelado insuficientemente influentes no volume de atenção por parte da massa crítica que se dedica ao desenvolvimento da epistemologia da tradução.

No início do terceiro milénio, especialmente em Portugal, a TAV ainda não desfruta de uma tradição teórica sólida, nem tão pouco se pode afirmar pertencer de pleno direito ao cânone tradutológico.

Se atentarmos nas estatísticas sobre literacia em Portugal²⁶, será fundamental um estudo mais pormenorizado da TAV (ou, mais especificamente, da produção e da recepção da legendagem), na medida em que grande parte da população tem acesso aos meios de comunicação audiovisual²⁷ e a percentagem de leitura proporcionada pelos produtos

²⁵ De facto, Díaz Cintas (2003b: 295) adverte para a dispersão dos estudos feitos e do material produzido, sobretudo no âmbito da oposição dobragem/legendagem ou sobre as diferenças entre as etapas distintas subjacentes à prática de tradução para legendagem.

²⁶ A este propósito, consulte-se o estudo *A literacia em Portugal* (Benavente, Rosa Costa e Ávila, 1996), coordenado por Ana Benavente, que inspirado em estudos sobre a literacia nos E. U. A. (Estados Unidos da América) e no Canadá, respectivamente, em 1984 e em 1989, veio denunciar a eclosão de um novo tipo de analfabetismo funcional (não obstante o nível de escolaridade do indivíduo): a incapacidade de desempenhar tarefas que impliquem a leitura, a escrita e o cálculo face às novas exigências socioprofissionais e até pessoais.

Também Andreia Sanches, num artigo do *Público*, intitulado "Iliteracia quase nos 80 por cento" afirma que "[E]ntre um quarto e três quartos da população adulta da OCDE [Organização de Cooperação e de Desenvolvimento Económicos] não atingiu o nível 3 de literacia, considerado pelos peritos como o mínimo para fazer face aos desafios de uma sociedade moderna. Portugal está entre os piores. Quase 80 por cento da população tem grandes dificuldades em ler e analisar um texto escrito [...]" (Ano 11, nº 3742, 15 de Junho de 2000: 24).

²⁷ Segundo as estatísticas, relativas ao mês de Junho de 2003, fornecidas pelo INE (Instituto Nacional de Estatística), mais de um terço dos agregados domésticos portugueses (38,8%) possui computador, embora só 21,7% tenham acesso à "Internet" (in: "Inquérito à Utilização de Tecnologias de Informação e da Comunicação pelas Famílias – 2003", www.ine.pt). De acordo com os números divulgados pela Autoridade Nacional de Comunicações (ANACOM), no final do terceiro trimestre de 2001, 21% dos alojamentos (i.e. 2,9 milhões de alojamentos) estão ligados ao serviço de distribuição de TV por cabo, prevendo-se um

veiculados através destes meios sobrepõe-se claramente à leitura de material escrito em suporte de papel.

Tomando como ponto de partida os resultados obtidos num questionário²⁸ distribuído aos alunos que frequentavam o curso de Português Língua Estrangeira (PLE) no Departamento de Línguas e Culturas, da Universidade de Aveiro, no ano lectivo de 2000/2001, foram confirmadas algumas intuições atinentes no que toca ao valor da dimensão pedagógico-didáctica que a leitura de legendas poderia proporcionar na sala de aula, contribuindo para o “ [...] alargamento transversal da cultura e da língua, activando a competência plurilingue/pluricultural do aprendente de PLE.” (*in*: Moutinho (coord.) Veiga, 2002a: 47). Do estudo efectuado, salientam-se igualmente os seguintes aspectos (*idem*: 52-55):

- 99% dos alunos de PLE valorizam a legendagem em detrimento da dobragem no seu processo de ensino/aprendizagem da língua portuguesa;
- 98% dos inquiridos reconhecem que o contributo fundamental da leitura de legendas se revela ao nível da melhoria da sua expressão escrita em língua portuguesa;
- 75% dos respondentes mencionam que a leitura de legendas os auxilia a exprimirem-se melhor na língua portuguesa, sendo que 71% admitem compreender e ler mais rapidamente nesta língua;
- 50% dos alunos consideraram essencial o auxílio prestado pelas legendas aos Surdos ou pessoas com surdez adquirida, aos imigrantes e aos aprendentes de PLE.

Com vista a corroborar alguns destes dados, durante o ano lectivo subsequente (2001/2002)²⁹, procedeu-se à distribuição de novos inquéritos, desta feita junto da

crescimento anual de 20% – i.e. 494 mil novas casas cabladas (*in*: <http://tek.sapo.pt/print/4Q0/302287.html>). Lamentavelmente, e não obstante as contínuas e persistentes pesquisas, não foi possível obter quaisquer referências informativas sobre dados estatísticos relativos à posse e à utilização de aparelhos de vídeo e de DVD nos agregados domésticos em Portugal.

²⁸ Vide Anexo 2 e o Anexo 2.1. Embora se reconheça que o contacto com a leitura de legendas não seja actual, penso que se torna necessária a sua menção, dado que marca um ponto de referência, nos estudos desta índole em Portugal. Para mais pormenores sobre a leitura de legendas, por parte deste grupo de alunos em específico, aconselha-se a consulta do artigo “A leitura audiovisual no ensino/aprendizagem do português língua estrangeira”, na fonte acima indicada (pp. 42-55).

²⁹ Vide Anexos 3 e 3.1. O questionário foi dirigido a um total de 293 alunos, provenientes de escolas do distrito de Aveiro. Admite-se, porém, a carência da ampliação de um estudo diagnóstico desta índole a todos os distritos que compõem o território português, até porque estou consciente da necessidade premente da actualização destes dados. Por este motivo, realça-se a ideia de que os resultados aqui apresentados são

população da escolaridade obrigatória e do Ensino Secundário. As conclusões extraídas a partir dos seus resultados encontram-se descritas no artigo “Subtitling Reading Practices”³⁰ (in: João Ferreira Duarte *et al.* (eds.), Veiga, 2002b: 164-165), das quais se retomam, salientando-as, as que revestem pertinência para o assunto aqui em debate:

- apenas 9.6% dos alunos lêem mais de 1000 (mil) páginas (material em suporte de papel) por ano, 18% admitiram ler entre uma e cinquenta páginas por ano, 15% revelaram não gostar de ler e 11% confessaram não ler livros;
- 58% dos aprendentes informaram terem iniciado a leitura de legendas entre os seis e os sete anos, 20.7% entre os dez e os doze, sendo comparativamente, todavia, mais elevado (22.3%) este número de alunos no que diz respeito à leitura de legendas antes dos sete anos, embora haja 8.7% da população escolar para quem ler legendas se afigura como uma tarefa difícil.

Em face dos elementos *supra* enunciados, poder-se-á, *mutatis mutandis*, aventar algumas conclusões provisórias. Evidentemente, a primeira consideração conclusiva, e que muito provavelmente mantém a sua actualidade, é a de que a população escolar não lê o suficiente, e por conseguinte, deverá adquirir ou adestrar os seus hábitos de leitura³¹. Imediatamente a seguir, parece fundada a conjectura de que a camada escolar (e não só) limita a sua actividade leitora a ler legendas. Daí que se advogue um cuidado extremo com a realização da tradução e com a produção de legendas, na medida em que 45% dos alunos declaram que a legendagem os auxilia a serem leitores mais rápidos e hábeis; 43% atestam

apenas um elemento norteador daquilo que se vem defendendo, nomeadamente a atenção que se presta à qualidade do trabalho do tradutor de audiovisuais e as suas repercussões ao nível da literacia em Portugal.

³⁰ Este artigo foi apresentado (sob a forma de comunicação) na “International Conference: Translation (Studies) – A Crossroads of Disciplines” na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nos dias 14 e 14 de Novembro de 2002, e será brevemente publicado na obra *Translation Studies at the Interface of Disciplines* (João Ferreira Duarte, Alexandra Assis Rosa e Teresa Seruya (eds.), pp. 161-168).

³¹ Alexandre Castro-Caldas e Alexandra Reis propugnam, no Capítulo III da obra *Literacia e Sociedade: Contribuições pluridisciplinares* (Maria Raquel Delgado-Martins *et al.* (orgs.), 2000: 155-156), que há “[...] há indivíduos que se podem considerar iletrados porque não praticam a leitura” e que, além disso, coexistem três tipos de analfabetos: aqueles que, por motivos sociais, não obtiveram a escolaridade obrigatória, os que não aprenderam porque são portadores de defeito cerebral e, por fim, “[...] os que aprenderam e por desuso esqueceram ou perderam treino mas que tiveram acesso ao conhecimento no momento próprio”. Associando os resultados que acima se discutem ao que se acaba de citar, penso que uma larga parte da população portuguesa incorrerá no risco de pertencer ao terceiro tipo de analfabetos se deixar de se legendar neste país. Quer isto dizer que o prognóstico será desfavorável para aquela fatia populacional, no sentido em que verá reduzidas as capacidades de memorização (codificação e recuperação de mensagens, nas suas facetas fonológica, lexical e semântica) e de bom desempenho em provas neuropsicológicas (que geralmente incluem uma bateria de testes de nomeação e compreensão e desenhos a duas dimensões), concomitantemente, verá ainda limitada a transferência de informação inter-hemisférica (actividade neural dos hemisférios direito e esquerdo), (*idem*: 178-179).

pronunciar melhor as línguas estrangeiras que aprendem na escola; na opinião de 37.7% dos alunos declaram que a legendagem os favorece na compreensão cabal dos filmes; finalmente, 36.4% dos aprendentes afirmam que esta modalidade de tradução audiovisual contribui, igualmente, para o aperfeiçoamento da sua expressão em língua portuguesa (*idem*: 165)³².

Com efeito, relativamente à criação e à manutenção de hábitos de leitura, ler legendas pode ser um factor determinante e pleno de virtualidades. De modo mais ou menos directo e/ou mais ou menos consciente, a legendagem assume um papel preponderante no que toca à literacia (*cf.* com a noção de "literacia audiovisual" no Capítulo II). Existem alguns testemunhos internacionais que apontam nesta direcção, nomeadamente os de Jan Ivarsson e de Mary Carroll (1998), o de Yves Gambier (2000) e o de Jan Tveit (2004).

Em *Subtitling*, Jan Ivarsson e Mary Carroll (1998: 71) assinalam que, no passado, se considerava inadequada a legendagem em países com níveis de literacia baixos. Porém, verificou-se que a legendagem desempenha um papel marcante no incremento dos níveis de literacia em geral, nomeadamente no ensino da língua oficial a grupos linguisticamente minoritários³³. Baseando-se em pesquisas efectuadas nos Países Baixos (em 1993 e em 1996), os autores referem ainda o impacto positivo da legendagem na proficiência ao nível da leitura em crianças com idades compreendidas entre os 5 e os 7 anos de idade. De facto,

³² Sobre os benefícios do uso de programas audiovisuais legendados na sala de aula, leia-se o artigo "Tradução audiovisual: uma oportunidade para aprender línguas" da autoria de Josélia Neves (*in*: *Aprolúguas. Línguas: Futuro Mais-Que-Perfeito? – Actas do VI Encontro da Associação Portuguesa de Professores de Línguas Estrangeiras no Ensino Superior*, Gillian Moreira e Susan Howcroft (coords.), 2002: 245-253). Encontram-se ainda alguns denominadores comuns sobre a temática pedagógico-didáctica no documento "O Vídeo em Contexto educativo", em que se encontram coligidos (por Leonel Melo Rosa) vários textos, disponível no "site" <http://univ-ab.pt/~porto/textos/Leonel/Pessoal/paginaleo-230.htm> (consultado a 10.09.2002).

³³ Os autores apresentam como exemplo o canal australiano SBS (Special Broadcasting Service). Devo acrescentar que se trata de um canal televisivo público (e de duas estações de rádio – inicialmente designadas "Ethnic Radio": a 1FM, em Sydney e a 1AM, em Melbourne), cujo propósito primeiro consiste em providenciar "[...] multilingual and multicultural radio and television services that inform, educate and entertain all Australians and, in doing so, reflect Australia's multicultural society" (*cf.* http://en.wikipedia.org/wiki/Special_Broadcasting_Service). Na sua dimensão multicultural, este canal televisivo exhibe programas provenientes de vários países do globo e os seus responsáveis têm, por esta razão, uma enorme experiência de legendagem para língua inglesa (desde 1979) e até para outras línguas. No caso das estações de rádio, verifica-se um aumento do trabalho de tradução, de 8 línguas em 1975, para 68 línguas em 2006. De facto, o caso da TAV na Austrália ilustra bem a preocupação em aproximar todos os telespectadores e ouvintes da rádio oriundos de diversas partes do planeta, o que faz da SBS "[...] one of the world's larger subtitler organisations" (*ibidem*).

A título de curiosidade, e devido ao interesse dos programas de pendor humorístico para esta tese, mencione-se o facto de esta estação televisiva ter recentemente iniciado a produção de séries de comédias (nomeadamente, *Pizza* (Paul Fenech, 2000) e *Life Support* (David MacDonald, 2001)).

a legendagem prefigura-se como o meio principal de aprendizagem e da aquisição da competência de leitura por parte das crianças holandesas. A legendagem promove a aprendizagem de competências não só na língua materna, mas também na língua estrangeira.

Reportando-se à realidade da Finlândia, Yves Gambier (2000: 43) sugere que se um cidadão finlandês tiver visionado, em média, 2h 20m de televisão numa base diária, terá lido, ao final de um ano, 200 livros com 300 páginas. Em consonância com estas reflexões, também Jan Tveit, em *Translating for Television: A Handbook in Screen Translation*, formula algumas pistas sobre a situação no seu país: “[I]n Norway about half of all television programmes are subtitled. This means that a person watching television one hour a day reads the equivalent of three to four novels on the screen every year” (2004: 11).

Embora considere que, presentemente, os quatro canais da televisão portuguesa emitam uma assinalável quantidade de programas produzidos em contexto nacional, o estudo que vier a ser realizado neste campo da leitura audiovisual terá de contemplar os canais transmitidos por cabo (sejam estrangeiros ou não). Todavia, as ideias acima apresentadas da autoria de Ivarsson, Gambier e de Tveit permitem facilmente depreender e extrapolar o mérito sociolinguístico da legendagem no processo de construção da literacia individual para a realidade portuguesa.

A acrescentar às problemáticas anteriormente discutidas, Alexandra Assis Rosa³⁴ afirmava, em 1997, que “[...] poucas são as obras dedicadas à tradução para legendagem, em geral, no caso da legendagem para português foi mesmo impossível encontrar bibliografia sobre o tema”. A actualidade desta denúncia encontra eco nos dias de hoje, descontando alguns esforços envidados para contrariar esta tendência de marginalização da TAV, face aos variados campos de investigação dos Estudos sobre Tradução.

Em Portugal, a consolidação das práticas de investigação sobre a TAV é tímida, e o mesmo se verifica com a introdução desta componente nos planos de estudo das licenciaturas ou dos cursos de pós-graduação, no âmbito da tradução ou dos estudos sobre cinema.

³⁴ Esta citação encontra-se na nota de rodapé número 2 do artigo da autora: Alexandra Assis Rosa, “Variação Linguística e Tradução para Legendagem em Português: um «case study»”, in: *Actas do XVIII Encontro da APEAA (Associação de Estudos Anglo-Americanos)*. Costa, Ana Cláudia, et al.(coords.). Guarda: ESTG e IPG, 20-22 de Março de 1997, Vol. I, pp.37-56.

Em termos de pesquisa, a paisagem da investigação académica sobre a tradução audiovisual encontra-se numa fase praticamente embrionária. Para além do presente estudo³⁵, e de uma outra Tese de Doutoramento, levada a cabo por Josélia Neves (2005a), *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing*, apresentada à Universidade de Surrey Roehampton (Londres), no âmbito da TAV para Surdos e para pessoas com surdez adquirida em Portugal, escassos têm sido os projectos académicos centrados na exploração de matérias atinentes à TAV. Dignas de menção serão igualmente duas teses de Mestrado: a de Pedro Miguel Dias *On-screen Literature: Strategies for Subtitling Shakespeare in Portuguese*, em 2002 (Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas), e a de Cláudia Maria Pinto Ferreira, *Tradução para Legendagem de Documentários de Divulgação Científica na Área do Ambiente*, em 2006, (Mestrado em Terminologia e Tradução) apresentadas, respectivamente, à Universidade de Évora e à Universidade do Porto. De resto, têm sido infrutíferas as frequentes pesquisas a que tenho procedido, no sentido de averiguar se esta situação sofreu alterações significativas.

Relativamente aos cursos de licenciatura ou de pós-graduação, que incluem nos seus *curricula* alguma componente de tradução para os meios audiovisuais, o panorama também não se perspectiva muito diversificado – de entre as 17 instituições de ensino superior oficial existentes em Portugal, apenas nove delas promovem alguns estudos nesta área específica de tradução, um elenco de que se dá conta no Anexo 4 (*vide*).

Como se pode inferir da consulta do Anexo 4, aquelas instituições não promovem qualquer curso de formação inicial que contemple em exclusividade a TAV. Dos planos de curso das licenciaturas mencionadas naquele documento, constam algumas disciplinas que incluem, nem sempre de modo sistemático, este tipo de tradução, pelo que se pode afirmar que a TAV é apenas abordada em semestres – raramente mais de um em cada instituição de ensino – esparsos durante o percurso formativo dos alunos. Logo, a formação específica sobre a TAV revela-se inevitavelmente insuficiente, tendo os formandos, muitas vezes, que aprender as técnicas de tradução audiovisual nas empresas que os recrutam ou em cursos

³⁵ Até ao momento, das consultas continuadas realizadas no “site” do OCES (Observatório da Ciência e do Ensino Superior – Ministério da Ciência e do Ensino Superior) têm fornecido quaisquer resultados da pesquisa têm-se revelado nulos no sentido de informar sobre a existência de teses de doutoramento sobre a TAV, ou mais propriamente sobre as práticas de legendagem em Portugal (“não foram encontrados documentos correspondentes à pesquisa.”). <http://www.oces.mces.pt/documentos/search.jsp>, consultado a 28.08.2006. Porém, encontra-se em fase de elaboração uma outra tese, iniciada em 2004 por Ana Cravo, e conducente ao grau de Doutor, cujo título provisório é *Revision in Audiovisual Translation: Towards Quality Control in Interlingual Subtitling*, co-orientada por Ian Mason e por Yvonne McLaren, da Heriot-Watt University (School of Languages, Edimburgo, Escócia).

de pós-graduação. Ora, tal situação revela-se indesmentivelmente prejudicial para aqueles que iniciam a sua carreira profissional.

O único curso de ensino público português que se dedica exclusiva e inteiramente ao estudo da TAV é o de pós-graduação em Especialização em Legendagem, oferecido pela Universidade Autónoma de Lisboa.

Para além disto, da listagem constante do Anexo 4, é de realçar que a existência de disciplinas que abordam a problemática da TAV antes da viragem do século se verificou apenas numa instituição pública: a Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Leiria. De resto, todas as propostas curriculares, contemplando estudos atinentes à TAV surgiram no dealbar do século XXI.

No âmbito do ensino não oficial, tem-se registado uma considerável proliferação de cursos da especialidade, principalmente por parte das empresas de tradução para legendagem: a “Cristbet”, a “Pluridioma” (com início em 2003) e a “Topázio” (curso com a duração de seis meses (seis horas semanais), que teve o seu início no mês de Setembro de 2003).

Em Portugal, a maior parte dos tradutores de produtos audiovisuais não teve, portanto, acesso a uma formação específica inicial para desenvolver este tipo de actividade (*cf.* Anexos 5 e 5.1³⁶). Quanto à formação académica dos dezoito inquiridos, verificou-se que 11% dos profissionais tinham apenas o ensino secundário; 44.4% haviam frequentado cursos de Licenciatura em Filologia ou em Línguas e Literaturas Modernas, o que justifica que 55.5% tenham aperfeiçoado, mais tarde, na modalidade de formação contínua, os seus conhecimentos em tradução literária, e 61% em tradução técnica. Portanto, a aprendizagem e o contacto com a TAV teve lugar após a entrada no mundo de trabalho. Mais concretamente, 11% dos respondentes ao inquérito tiveram formação contínua, que compreendia a frequência de cursos de curta duração, especificamente na área da dobragem e 77.7% assistiram a cursos de legendagem.

³⁶ Anexo 5 – Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Genéricas. Anexo 5.1 – Objectivos do Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Genéricas. Estes anexos foram produzidos conjuntamente por mim e pela Professora Doutora Josélia Neves. O inquérito constante do Anexo 5 foi dirigido aos profissionais da TAV durante os anos de 2002 e de 2003. A advertência para contingência temporal dos resultados dos inquéritos é agora renovada, até porque, devido às infindáveis alterações técnicas, entre outras, ao nível da TAV, quando for realizado um estudo comparativo dos seus dados com os do inquérito a haver sobre as mesmas temáticas, alguns dados ter-se-ão compreensivelmente tornado obsoletos.

Na obra *Da Tradução em Portugal: Estudo Sociológico* (1996), Francisco Magalhães menciona a classe dos profissionais da TAV, distinguindo-a dos profissionais de outros tipos de tradução (literária, técnica, científica, etc.), um pequeno passo em frente no sentido de consignar o tipo de reconhecimento formal dos tradutores da TAV face a outros profissionais de tradução.

Na verdade, a menção àquele grupo de profissionais é pouco vulgar nas espécies bibliográficas que versam a epistemologia e as práticas tradutológicas em Portugal, facto que nos poderia levar a uma interminável série de conjecturas acerca dos motivos que estão na base da invisibilidade³⁷ da classe dos tradutores em Portugal. Visando ilustrar esta ideia, recuperam-se alguns dos resultados do inquérito dirigido à população escolar (Veiga, 2002b: 165): 62.4% da população escolar consideram a qualidade da legendagem “boa” e 29.7% reputam-na como sendo “muito boa”³⁸. No entanto, 36.8% dos alunos afirmam nunca terem prestado atenção à identificação do tradutor e/ou legendador dos programas que visionam. Curiosamente, aliado a este aspecto, surge o facto de, apesar de 1.7% dos discentes admitirem atentar na identificação daqueles profissionais, nenhum dos respondentes conseguiu nomear qualquer um tradutor/legendador de programas estrangeiros visionados em Portugal. Denunciada está a falta de visibilidade do tradutor de audiovisuais (esta invisibilidade é igualmente notória noutras áreas da tradução) que, na minha óptica, tem como corolário a ausência de um comportamento sociocultural: **o de consciencialização e o de sensibilização para a tradução audiovisual em Portugal**³⁹.

Quaisquer contributos para o impulsionamento dos estudos sobre a TAV, e consequentemente para a visibilidade do profissional da TAV, serão, com certeza, bem-vindos. Todavia, corroboro as advertências que Díaz Cintas (2003b: 295) formula a

³⁷ A (in)visibilidade aqui apontada, tem que ver com a projecção e a valorização sociais conferidas ao profissional de TAV. Portanto, incorpora a noção de “invisibilidade” avançada por Lawrence Venuti na obra, sintomaticamente intitulada *The Translator's Invisibility*, em que aquela, inicialmente compaginada com o termo “domesticação” – uma estratégia tradutológica utilizada com o intuito de o tradutor tornar invisível, transparente a sua presença relativamente ao texto que trabalhou, para, deste modo, reduzir a estranheza que o texto estrangeiro pudesse conter na recepção do texto traduzido – veio a ser conotada negativamente, sobretudo no seio de culturas pouco abertas ao Outro e que patenteiam um fervor monolíngue exacerbado (1995: 15).

³⁸ Penso, contudo, que ainda haverá aspectos a melhorar em torno desta matéria com o objectivo claro de combater a pequena percentagem de respostas negativas relativamente à qualidade da legendagem em Portugal, dado que 5.6% da população escolar a considerou “pobre” e 1.7% a classificou como “muito pobre”.

³⁹ No artigo “Subtitling Reading Practices” (Veiga, 2002b: 166), denominei (obviamente, em língua inglesa) a consciencialização e a sensibilização para a tradução como “*audiovisual translation awareness*”.

propósito da dispersão dos trabalhos sobre esta matéria que, no fundo, espelha a prática investigativa em Portugal:

[O]bviamente, no se puede establecer una relación directa entre cantidad y calidad, pero es cierto que en nuestra joven subdisciplina [TAV] tiende a haber una cierta atomización y repetición de contribuciones. [...] Se da también una gran dispersión de material que puede venir publicado tanto en revistas especializadas de cine como de traducción, en periódicos o incluso en semanarios.

O autor chega inclusive a afirmar que muitos trabalhos sobre a TAV nunca chegam ao domínio público porque não são devidamente divulgados, frequentemente devido a imposições (o segredo profissional, por exemplo) ditadas pelas políticas empresariais. Uma tentativa de contrariar estas dificuldades de difusão dos estudos sobre a TAV foi levada a cabo, nos anos noventa, numa biblioteca de Dusseldorf (na Alemanha), sede do *European Institute for the Media* (EIM) – e por que não reproduzi-la em Portugal? – e consistia em compulsar todas as obras desenvolvidas naquela área. Lamentavelmente, conta-nos Díaz Cintas, esta bem intencionada tentativa esdrúxula cessou, não tendo sido qualquer outro organismo incumbido de semelhante tarefa.

Embora em alguns encontros nacionais ou internacionais sobre tradução, promovidos por instituições portuguesas, seja abordada, de modo disperso, a temática da TAV, até ao momento há apenas um registo digno de nota: a (primeira) “Reunião de Trabalho sobre Tradução Audiovisual”, organizada por Josélia Neves, Ana Paula Mota e Maria Auta de Barros (em Lisboa, a 06/09/2003). Nesta reunião, pretendeu-se reflectir sobre o estado da arte, delimitar um terreno comum que permitisse a partilha de saberes e de práticas entre os profissionais da TAV e os investigadores vinculados a instituições do ensino superior. Lamentavelmente, até à data (2006) parece não ter surtido grandes efeitos no estado de coisas atinente à TAV e à relação entre profissionais e investigadores. Desde aquela reunião, exceptuando o aparecimento dos cursos supra-referidos, tem-se verificado uma ausência total de iniciativas (reuniões, fóruns de discussão, congressos, etc.) que sirvam de estímulo à criação e à ampliação de projectos investigativos no âmbito da TAV em Portugal.

Apesar de parcimonioso, o crescente interesse sobre os estudos da TAV no início do terceiro milénio leva-me a crer, com relativa segurança, que pode afirmar-se que se anunciará uma fase de maturação investigativa sobre a tradução audiovisual em Portugal.

I.4 – Diferentes modalidades de tradução audiovisual

Como já se teve oportunidade de afirmar, a tradução audiovisual envolve, para além da óbvia intervenção humana, necessariamente a utilização de meios técnicos, ora na sua consecução, ora na sua difusão.

Ao discorrer sobre a diversidade dos modos de transferência linguística, Gambier (1996: 9-10; 1997: 79-80) apresenta dez modalidades de tradução audiovisual:

- 1 – a legendagem;
- 2 – a legendagem simultânea;
- 3 – a dobragem sincronizada ou pós-sincronização;
- 4 – a interpretação;
- 5 – a sobreposição de voz(es) (“voice-over”) ou semi-dobragem (“half dubbing”);
- 6 – a narração;
- 7 – o comentário;
- 8 – a difusão multilingue;
- 9 – a sobrelegendagem (“subtitling”);
- 10 – a tradução simultânea.

Mais tarde, noutro lugar, (2003: 172-177), Gambier procede a uma divisão diferente dos tipos de TAV: os dominantes (“dominant types”) e os desafiadores (“challenging types”). No primeiro subgrupo (pp. 172-174) encontram-se a legendagem interlinguística e bilingue, a dobragem, a dobragem intralinguística, a distribuição/produção multilingue, a interpretação simultânea, a interpretação gestual, a sobreposição de voz(es) ou semi-dobragem, o comentário livre, a tradução simultânea para cegos. Por seu turno, no último subgrupo, o dos desafiadores, Gambier (*idem*: 174-176) menciona os casos da tradução de guiões, da legendagem intralinguística para Surdos (teletexto), da legendagem ao vivo ou em tempo real, da sobrelegendagem, da audiodescrição ou descrição audiovisual ou dobragem dupla (para os invisuais ou para pessoas com cegueira adquirida).

À lista das modalidades supra-referidas convém ainda acrescentar duas outras, vocacionadas para responder a problemas de saúde específicos:

- 11 – a tradaptação;

12 – a audiodescrição.

Seguidamente, tratarei cada um dos tipos de TAV sem, no entanto, obedecer rigidamente à enumeração destes apresentada por Gambier, até porque outros autores⁴⁰ têm, igualmente, reflectido sobre a temática em causa e a informação por eles facultada não deixará de merecer menção e será, com certeza, objecto de discussão.

É de notar que, sendo esta uma investigação sobre legendagem, prática de tradução de filmes (longas-metragens) mais recorrente em Portugal, optou-se por se discutir, com mais pormenor, a gama de características inerentes a esta modalidade num espaço próprio (*cf.* ponto I.5). Assim, a reflexão sobre a legendagem interlinguística e os diferentes tipos de legendagem existentes ocupará, de um modo mais aturado e sistematizado, o ponto que se segue.

Relativamente à **dobragem sincronizada ou pós-sincronização**, interessa referir que é uma modalidade que radica na substituição das vozes originais (não necessariamente de todos os sons – pensemos na manutenção da música de fundo, por exemplo)⁴¹ por outras noutra língua, falada onde o filme será exibido. Segundo Yves Gambier (2003: 172), trata-se de uma modalidade que envolve a adaptação de um texto às personagens que aparecem no ecrã. Limitada à tradução de filmes, a dobragem não devia ser reduzida à sincronia dos movimentos labiais das personagens (no caso das cenas em que se tem acesso a imagens da face ou da caixa torácica), mas antes alargada à sincronização temporal das intervenções dos falantes, independentemente da distância com que aparecem no ecrã. Em harmonia com as afirmações do autor (*idem*: 173), a sincronização visual é mais aceitável para determinados públicos do que para outros (os americanos, por exemplo, são menos tolerantes do que os italianos em relação à falta de sintonia labial, facial e gestual).

Para Rosa Agost (1999: 16), a dobragem consiste na substituição de uma banda sonora original por outra, implicando três tipos de **sincronização: de caracterização** (harmonia entre a voz do actor que dobra a voz e o aspecto do actor ou da actriz que aparece no ecrã), **de conteúdo** (congruência entre a nova versão do texto e o argumento do filme) e **a visual** (sincronia entre os movimentos articulatórios visíveis e os sons que se

⁴⁰ Frederic Chaume (2004: 31), por exemplo, embora refira outras, debruça-se apenas sobre a distinção entre sete modalidades da TAV: a dobragem, a legendagem, a sobreposição de vozes, a interpretação simultânea de textos audiovisuais, a narração, a dobragem parcial e o comentário livre.

⁴¹ Delabastita (1989: 199) refere que algumas empresas de dobragem de filmes são munidas de “[...] a separate so-called “international tape”, which contains all the acoustically transmitted signs of the original film except for the sake of dialogues”.

ouvem). Adianta a autora (*idem*: 17) que a sincronização admite vários graus de aplicação, em função do meio de transmissão e dos costumes dos espectadores.

Agost relata alguns aspectos das práticas de dobragem no seu país (Espanha), nomeadamente a preocupação em ajustar os movimentos labiais ao início e ao final de cada frase, tornando a tradução tão natural e credível quanto o discurso original do texto (oral). Na opinião desta autora, a dobragem foi instaurada como principal modalidade de tradução audiovisual em países como a Espanha, a França, a Alemanha e a Itália pelos respectivos governos, no sentido de minimizar a influência estrangeira na cultura de cada um destes países. Daí que, em maior ou menor grau, a censura⁴² fosse uma realidade, embora este estado de coisas esteja a mudar, como explica Rosa Agost (1999: 17):

[A] pesar de sus inicios marcados por un fuerte conservadurismo, actualmente el doblaje es una necesidad y está condicionado no solo por factores económicos sino también por las características de la entidad de una nación.

Se transposta esta visão para a realidade portuguesa, poder-se-á afirmar, *mutatis mutandis*, que a tradução para **legendagem** faz também **parte da identidade nacional**. Aliás, os países são muitas vezes conotados com as modalidades audiovisuais maioritariamente escolhidas. Neste sentido, e embora ultimamente tenha vindo a adoptar e a combinar outras formas de tradução audiovisual, Portugal é, por tradição, um país de legendagem (aspecto este que será mais detalhadamente discutido no próximo ponto).

A dobragem no contexto espanhol, em conformidade com o testemunho de Rosa Agost (1999: 61), pressupõe várias fases de trabalho muito importantes: a tradução, a adaptação ou o ajuste, a produção e a realização. A autora afirma que o processo ideal de tradução é aquele em que o tradutor intervém também no ajuste do texto, embora se verifiquem instâncias em que este ajuste seja exclusivamente feito pelo realizador da dobragem, dado que é ele quem garante uma maior fidelidade à tradução inicial. O ajuste a que a autora se refere é igualmente denominado por “adaptação” (*idem*: 65-73).

⁴² O exemplo do poder da censura ao serviço dos propósitos ideológicos de um país é-nos dado por Delabatista (1989: 208) ao afirmar que Hesse-Quack (1969) descobriu que “[...] [G]erman dubbing versions tend to discard allusions to “Germany’s recent past”; sometimes, when Germans are being ridiculed in the original film, the joke is made to bear upon other nationality; [...]”. Práticas semelhantes a esta são comuns em muitos países que passaram por experiências políticas ditatoriais, nomeadamente em Espanha. Também a TAV em Portugal não conseguiu esquivar-se ao “lápiz azul”, censor das obras e traduções realizadas, que exerceu grande poder no cenário criativo português, durante o período salazarista.

O processo de adaptação passa pela manutenção das sincronizações visual e acústica, ou mais especificamente, pela **sincronia fonética** (abertura ou fechamento da boca de acordo com as consoantes abertas ou fechadas ou o aparecimento de (bi)labiais, etc.), pelo **isocronismo** (extensão das frases do discurso original, poderá haver a necessidade da ocorrência de omissões ou explicitações no texto dobrado) e, finalmente, pela **sincronia cinética** (quando surge também a necessidade de “tradução dos gestos, dos movimentos” veiculados pela cultura do filme original).

A dobragem é, geralmente, uma prática que envolve a tradução interlinguística; existem, porém, casos em que se realiza a **dobragem intralinguística**. Yves Gambier (2003: 173) dá-nos o exemplo dos filmes *Trainspotting* e *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (realizados, respectivamente, por Danny Boyle e por Chris Columbus, em 1996 e em 2001) terem sido sujeitos a uma dobragem intralinguística (variante do inglês americano) para serem exibidos perante o público norte-americano. Aliás, o próprio título do segundo filme foi sujeito alterações, *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, (realizado por Chris Columbus, em 2001) aquando da sua exibição nos E.U.A.. O filme *L'amore molesto* (realizado por Mario Martone, em 1995), produzido no sul da Itália, foi igualmente submetido a uma dobragem intralinguística antes da sua apresentação junto do público do norte da Itália.

Face ao que se tem vindo a dizer a propósito desta modalidade de TAV, não posso deixar de mencionar o caso dos programas que se produzem em Portugal e que se exibem no Brasil serem submetidos a um processo de dobragem intralinguística. Supostamente, ao contrário daquilo que se verifica com os portugueses relativamente à pronúncia do Português do Brasil, os falantes brasileiros têm dificuldades em compreender a do Português Europeu.

A **interpretação**, também chamada **interpretação consecutiva**, é uma modalidade de tradução audiovisual que, de acordo com Gambier (1997: 80; 2003: 173), surge sob três formas possíveis: a **consecutiva ao vivo** (frequentemente utilizada na rádio e na TV em entrevistas a políticos, cantores... estrangeiros); a **consecutiva pré-gravada** (próxima do “voice-over”) e a **consecutiva dupla** (nas comunicações de longa distância, por exemplo, nas teleconferências).

No seu artigo “Screen Transadaptation: Perception and Reception”, Yves Gambier (2003: 173), acrescenta ainda outro tipo de interpretação – a simultânea. A **interpretação**

simultânea é frequentemente objecto de recurso nos casos de debates em directo, muito comuns no canal franco-alemão ARTE. A interpretação simultânea ocorre paralelamente ao decurso do programa por meio da fala, da escrita (legendagem) ou através da língua gestual.

Frederic Chaume (2004: 36) retrata assim a interpretação simultânea:

[E]n traducción audiovisual se conoce por interpretación simultánea la interpretación de la película por parte de un traductor/intérprete que se encuentra físicamente en la misma sala donde se exhibe dicha película y dispone de un micrófono, conectado a los altavoces, por donde efectúa su traducción, superponiendo su voz a la de los actores de la pantalla. Esta modalidad se encuentra más cerca de la interpretación que de la traducción, ya que el traductor no suele disponer del guión antes de la emisión de la película.

Embora a interpretação simultânea seja a modalidade menos recorrente, no âmbito das práticas da TAV, por se restringir a alguns momentos integrantes dos festivais de cinema ou de cinematecas, Frederic Chaume (2004: 37) apresenta o caso particular da Tailândia⁴³. Neste país, os filmes são projectados em silêncio, ou seja, sem a banda sonora (“soundtrack”) original. A esta circunstância inusitada acresce outra curiosidade: enquanto o filme é projectado num total silêncio, as vozes e efeitos especiais ficam a cargo de um actor, que, em pé, junto da tela, interpreta os diálogos “[...] e incluso improvisa los efectos sonoros y efectos especiales” (*ibidem*). Este actor desempenhará um papel equiparável ao dos explicadores nos primórdios da história do cinema. Além disso, o êxito do filme dependerá enormemente da expressividade do actor.

Em relação à modalidade da **sobreposição de voz(es)** (comummente chamada “voice-over”) ou **semi-dobragem** (“half-dubbing” ou “partial-dubbing”), esta tem lugar quando um documentário ou uma entrevista é traduzida/adaptada, sendo transmitida por um actor ou por um jornalista a um ritmo quase sincrónico relativamente ao texto original.

Numa lista de questões que o investigador da TAV poderá perseguir, Dirk Delabastita (1989: 206), ao elencar perguntas acerca da modalidade da dobragem,

⁴³ Neste ponto em concreto, Frederic Chaume apoia-se na informação de Natália Izard (*La Traducción cinematográfica*, 1992: 94) que explica que a dobragem é uma modalidade cara de mais e que a legendagem, não obstante o custo mais reduzido do que o da dobragem, é inútil, na medida em que pouca gente sabe ler naquele país.

menção uma que, a meu ver, se intersecta, de modo mais eficaz, com algumas características da interpretação simultânea ou da semi-dobragem:

- To what extent do the dubbing voices make an effort to “act” their dialogues in a manner maximally similar to the expressive qualities of the original spoken text? Examples: in certain East European countries entire programmes are dubbed by one and the same actor, who performs both the male and the female roles and who uses a neutral intonation throughout; in various Western-European countries the dubbing actors do perform their lines in an unexpressive manner, but in doing so they follow an acting code which is proper to receiving film translation traditions rather to the source film.

Um dos países da Europa de Leste que ilustra exemplarmente a prática que Delabastita descreve na informação supra-transcrita poderá ser o caso particular da Polónia. Neste país, a prática recorrente de tradução audiovisual, especialmente na televisão pública, consiste numa amálgama entre a interpretação, a sobreposição de voz (saliente-se o uso propositado do singular) e a semi-dobragem (“voice-over, half-dubbing” ou “partial-dubbing”) realizadas apenas por uma pessoa, o “lektor” que narra a história e traduz algumas falas, sejam elas de criança ou de adulto (tanto masculino como feminino). Surpreendentemente, a audiência polaca está habituada a esta prática e, não obstante a tentativa de introdução de outras modalidades de tradução audiovisual, é a preferida pelo grande público. Ainda, neste país, no caso dos DVDs, poderão ocorrer as modalidades de legendagem e de sobreposição de voz ou semi-dobragem.

No cenário audiovisual português é muito rara a ocorrência da interpretação simultânea, especialmente no que à transmissão de filmes diz respeito. Em Portugal, a interpretação simultânea através da língua gestual, concomitante com a apresentação de um programa, isto é, em tempo real, revela-se também invulgar, embora a tendência para a sua adopção se caracterize por uma adesão progressiva desde 2001. Recorre-se a esta modalidade em programas de índole informativa – Jornal2 (RTP2) –, em alguns debates de carácter político – “Parlamento” (RTP2, 2003) –, ou em programas de entretenimento como o “SIC 10 horas” (SIC, 2003), o primeiro caso (na programação desta natureza) no panorama dos canais nacionais⁴⁴.

⁴⁴ O Ministro da Presidência, apresentou em 2002 um documento intitulado “Novas Opções para o Audiovisual”, onde se dedica particular atenção às acessibilidades nos canais de televisão nacionais.

Sob o ponto de vista de Frederic Chaume (2004: 35), a sobreposição de vozes, ou “voice-over”, consiste na emissão simultânea da banda onde está gravado o diálogo original e a banda onde se grava a versão traduzida.

A sobreposição de vozes (Gambier, 1997: 80) pode ser fruto de uma interpretação simultânea em directo ou preparada. É também uma tradução bastante fiel ao original e, segundo o autor, utilizada com frequência em acontecimentos exibidos em directo, permitindo a exclusividade de notícias e a rápida circulação da informação em diversas línguas, propiciando, portanto, flutuações entre a oralidade e a informatividade.

Tanto na interpretação simultânea, como na sobreposição de vozes, pode verificar-se uma pequena diminuição ou da voz e/ou do som original, ou uma total redução deste. Frederic Chaume (2004: 35) justifica esta convenção para que seja conferido ao programa traduzido um grau de verosimilhança maior e, por conseguinte, um nível de credibilidade no trabalho de tradução efectuado.

Entende-se ainda por semi-dobragem a interpretação pré-gravada de programas/filmes (Frederic Chaume, 2004: 38). Quando um programa é semi-dobrado, os custos processuais são relativamente baixos, por comparação à dobragem, dado que aquela modalidade não requer que a interpretação (que pode resultar num resumo de diálogos) seja feita por actores profissionais.

No que à **narração** diz respeito, estamos perante uma modalidade de TAV que permite traduzir, e, muitas vezes, condensar o texto a ser lido por um profissional. Este poderá ser um jornalista, um locutor ou um actor. Porém, mesmo que se trate de um actor, não há qualquer lugar para o desempenho de um papel, no sentido teatral ou cinematográfico. O narrador deverá ver circunscrito o seu papel à narração ou ao relato da informação do programa.

Na televisão em Portugal, recorre-se com bastante frequência à narração em documentários de produção estrangeira. Todavia, a narração não é a modalidade exclusiva dos documentários apresentados em Portugal. Na verdade, podem confluir neste tipo de programas várias modalidades (legendagem, “voice-over”, dobragem...).

A narração é submetida a um cuidadoso trabalho de sincronização, especialmente nos casos em que várias personagens aparecem no ecrã. Em harmonia com a opinião de Gambier (1997: 80), a diferença principal entre o “voice-over” e a narração está na sua natureza linguística: a primeira modalidade aplica-se sobretudo à interacção espontânea,

enquanto que a narração requer que a preparação do texto seja anterior à sua exibição nos meios audiovisuais. Portanto, o texto narrado socorrer-se-á de um nível de língua mais cuidado, se confrontado com o nível da modalidade de “voice-over”. Independentemente de ser sujeita a uma tradução ou a uma grande condensação, a narração (conteúdo/sentido verbal) deverá estar sempre directamente ligada à informação visual patente no ecrã.

Em termos financeiros, em contraposição à dobragem, por exemplo, a narração não se revela tão dispendiosa, visto que o número de profissionais intervenientes na sua consecução é reduzido (geralmente apenas um) e os processos de edição da voz tornam-se muito menos complexos.

O **comentário** é uma modalidade que oferece um maior espaço de manobra ao tradutor de audiovisuais, pois permite a adaptação do programa original a um público específico. Significa isto que o tradutor poderá cortar/adicionar informação, não raro procedendo a clarificações e a comentários, mediante o público a que se destina o programa. Geralmente, este procedimento é adoptado em programas que se dirigem a crianças, vídeos promocionais de empresas, etc. e em alguns documentários.

A sincronização nesta modalidade de TAV faz-se mais de acordo com a imagem do que com o texto, permanecendo as vozes originais completamente inaudíveis. Daí que considere apropriada a terminologia adoptada por Gambier em 2003 “free commentary” (p. 174). De facto, na minha óptica, a expressão “comentário livre” é mais feliz do que apenas “comentário”, já que contempla a vertente do uso de uma maior liberdade de tradução do que aquela a que o profissional de TAV pode recorrer.

Para Gambier (1997: 80), tanto o comentário como a narração se situam entre a tradução e a interpretação, devido aos processos de redução e de omissão (e, acrescento, de adição) a que são sujeitos para serem exibidos nos vários meios audiovisuais. De igual modo, Frederic Chaume (2004: 39) considera que o comentário livre é mais uma adaptação do que uma tradução.

Na realidade, Gambier (1997: 80) afirma que a dobragem, a interpretação, a sobreposição de vozes, a narração e o comentário constituem os diversos tipos de reformulação oral (“revoicing”), moldados por um grande constrangimento (linguístico e técnico), sendo quase sinónimos de “recriação”. Pressupõe-se que o profissional que realiza o comentário livre deva dominar não só conhecimentos sólidos das línguas (a de

partida e a de chegada), mas também deva documentar-se profundamente acerca do(s) tema(s) que vai comentar⁴⁵.

Uma outra modalidade de TAV, que permite que seja o próprio espectador a seleccionar a língua para a qual o filme foi dobrado ou legendado, é a **difusão multilingue**. Em 2003, Gambier voltou a apelidá-la como **produção multilingue**. Prefiro, todavia, a nomenclatura *difusão multilingue* que tem a vantagem de evitar confusões com algumas produções cinematográficas multilingues, levadas a cabo por produtores de cinema oriundos de vários países. Existem, como se sabe, muitos filmes em que são faladas várias línguas: por exemplo, nos filmes de produção anglófona sobre a segunda guerra mundial, podemos encontrar diálogos em duas ou mais línguas (inglês, alemão, francês...). Nestes casos, o tradutor, se não dominar todas as línguas, terá de pedir assistência a profissionais da tradução que as saibam falar.

Retomando a modalidade de que se falava, a difusão multilingue, trata-se de um sistema que está a ser largamente difundido com o lançamento do DVD no mercado. Antes de este meio audiovisual, que permite a tradução para dobragem e para legendagem em inúmeras línguas, se popularizar entre nós, o público tinha acesso às difusões multilingues através do teletexto.

Em Portugal, exceptuando o caso do DVD, a difusão multilingue está restringida a uma outra língua: a gestual⁴⁶. E mesmo o uso desta língua não abrange toda a programação televisiva.

Outro termo que ainda não se encontra dicionarizado na língua portuguesa e que passo a adaptar doravante (do inglês “surtitling” e do francês “sur-titrage”) para esta língua é a **sobrelegendagem**, também comumente chamada **legendagem de teatro** ou de **ópera**, precisamente por ser utilizada com frequência em espectáculos de teatro ou de ópera. Esta modalidade facilita o acesso ao texto traduzido, através de um ecrã situado por cima do palco, embora, hoje em dia, se verifique que este local não seja fixo e que, de

⁴⁵ Entenda-se por “comentar” uma espécie de evasão ou de digressão relativamente ao texto/imagem que permite transcender o texto original que compõe a narração. No comentário dá-se como que uma suspensão ou uma interrupção que desemboca na criação de um texto outro que acompanha o original. Nesta medida, pode dizer-se que o comentador não se restringe a traduzir e, eventualmente, a resumir a mensagem veiculada pela língua de partida. O comentário constitui também, para o comentador, uma fonte de criação de texto (marginal à informação original) que passa a acompanhar ou mesmo a incorporar o texto de origem.

⁴⁶ Tendo em linha de conta que, embora com pouca projecção sociocultural, em Portugal se fala uma outra língua – a mirandesa – que a partir de 1999 deixou de ser considerada um dialecto (Lei nº 7/99 de 29 de Janeiro, “Reconhecimento oficial de direitos linguísticos da comunidade mirandesa”), e, à semelhança do que acontece em Espanha com o galego e o catalão, poder-se-ia pensar em satisfazer, através da TAV, as necessidades linguísticas específicas de uma região (Miranda do Douro) em que o mirandês é falado.

quando em vez, ladeie o palco. Idealmente, o texto traduzido (a legenda), quer para um espectáculo de teatro, quer para a ópera, não deverá conter mais do que uma linha, por oposição àquilo que se passa nas legendas produzidas para outros meios, nomeadamente a TV, o vídeo e o DVD (e, por vezes, o computador).

Contrariamente à opinião de Karamitroglou (2000: 2), não optei por eliminar da noção de “tradução audiovisual” a tradução de programas de ópera e de teatro, nem a tradução simultânea ou em tempo real (nas suas modalidades legendada, dobrada ou mesmo áudiodescrita). Facilmente identificável com as práticas de tradução, e até de interpretação, este tipo de tradução está igualmente sujeito a constrangimentos próprios dos meios que os veiculam, à semelhança de qualquer outra modalidade da TAV.

Embora em Portugal, já se faça menção (em cartazes publicitários expostos na via pública) de que um espectáculo de ópera será legendado, no panorama deste país, ainda há um longo caminho a percorrer no sentido de implementar a prática sistemática da sobrelegendagem que, para além de permitir ao espectador comum a possibilidade de acompanhar o texto dramático, abre um leque de alternativas de assistência a este tipo de espectáculos, nomeadamente aos Surdos ou às pessoas com surdez adquirida.

A **tradução simultânea** ou **tradução em tempo real** tem lugar quando, a partir de um guião ou de um trabalho de legendagem numa língua estrangeira, se efectua a tradução para a língua materna. Esta modalidade é recorrente, por exemplo, em festivais de cinema e em cinematecas. Yves Gambier (1997: 80) refere que, quando o recurso a esta modalidade se faz sem o acesso prévio ao guião, é frequente o tradutor fazer uso da modalidade de “voice-over”, o que pode conduzir o espectador à obrigatoriedade de estar concentrado tanto na voz original como na do indivíduo que procede à tradução simultânea.

Às dez modalidades de tradução que se acabam de especificar, Yves Gambier (1997: 80-81) acrescenta ainda que se poderiam juntar três outras: a dupla exibição (“double tournage”), as novas versões (“remakes”) e as versões duplas (“double version”).

Para o autor, a **dupla exibição** é a apresentação do mesmo filme várias vezes, de acordo com o número de línguas utilizadas. Por sua vez, as **novas versões**, muito vulgares entre as décadas de (19)30 e (19)50 nos Estados Unidos da América, no propósito de conquistarem o mercado europeu, consistem na gravação do mesmo filme noutras versões linguísticas.

Às novas versões (terminologia de Gambier) atribui-se também o nome de **versões multilingues** (a não confundir com “difusão multilingue”), termo utilizado por Natalia Izard, no seu artigo intitulado “Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica”, e que me parece mais adequado à situação que descreve (*in*: Miguel Duro (coord.), 2001: 199):

[E]l sistema de versiones multilingües consistía en rodar una misma película en diversas lenguas simultáneamente, o con mui poca diferencia de tiempo entre una y otra.

Por isso, e doravante, os termos “remake” ou “novas versões” reservar-se-ão, no contexto deste trabalho, à reprodução e actualização da trama de um filme em lugares distintos da História e não às versões multilingues, prática usual entre as décadas de (19)30 e (19)50, em que a mesma história fílmica era desempenhada por actores de nacionalidades e línguas distintas, com o intuito de facilitar a divulgação do filme em questão. Vejam-se, a título ilustrativo, as várias versões/“remakes” trazidas pela mão (ou melhor, pela câmara) de vários realizadores do filme *O Planeta dos Macacos: The Planet of the Apes*, primeiramente realizado por Franklin J. Schaffer, em 1968, tendo a sua temática usufruído da atenção de vários outros realizadores ao longo do século XX (Ted Pot, 1970; Don Taylor, 1971; J. Lee Thompson, 1972 e 1973) e mantendo o seu magnetismo no século XXI com o realizador Tim Burton, em 2001.

No caso das versões multilingues, rodadas nas décadas em questão, os cenários mantinham-se e, muitas vezes, o realizador era o mesmo, como nos conta Natália Izard “[...] G. W. Pabst dirigió las versiones francesa y alemana de *The Threepenny Opera* (1931) [...]” (*in*: Miguel Duro (coord.), 2001: 199). De acordo com a autora (p. 205), as versões multilingues foram sendo ensombradas e, subseqüentemente, substituídas pelo processo de “remake” (novas versões):

[L]a última estrategia para hacer versiones multilingües fue vender los derechos de una película después de que el original se hubiese distribuído en el país de origen. [...] Hoy en día, muchos *remakes* se producen en un país diferente al país del producto original, tanto si se hace muchos años después (es el caso de *A bout de souffle*, producción francesa de 1959, y *Breathless* producción de Estados Unidos de 1983), como si el *remake* más próximo a la versión original (como por ejemplo *Trois hommes et un couffin*, Francia, 1986, y *Three Men and a Baby*, Estados Unidos, 1987).

Ao serem frequentemente realizados e falados noutras línguas, poder-se-ia afirmar que as novas versões contêm alguns ecos das versões multilingues.

Por fim, retomando as modalidades de que Gambier menciona (1997: 80-81), as **versões duplas** integram as várias línguas dos actores (quando num filme há actores de várias nacionalidades, falando as respectivas línguas), procedendo-se depois à dobragem do filme numa só língua ou seja, numa versão unilingue, homogénea, como foi o caso do filme *Capitães de Abril*, realizado por Maria de Medeiros, em 2000, em que as falas dos actores estrangeiros Stefano Accorsi e Frédéric Pierrot, entre outros, que desempenharam os papéis de Maia e de Manuel, respectivamente. Na interpretação dos seus papéis, nem o primeiro actor, de nacionalidade italiana, nem o segundo, francês, se expressaram em português, pelo que as suas falas foram submetidas a um processo de dobragem para a língua portuguesa.

Existem, todavia, inúmeros exemplos de filmes que integram enunciados em duas ou em várias línguas e que são mantidas na sua versão final, não se recorrendo, portanto, à dobragem. Nestas circunstâncias, o filme original inclui a legendagem que geralmente aparece realizada sobre uma caixa negra à qual se sobrepõe, no ecrã, uma outra caixa com a legenda em português. É o caso da comédia *Viram-se Gregos para Casar* (*My Big Fat Greek Wedding*, de Joel Zwick, 2001), na qual a língua grega é mantida e legendada para inglês e, obviamente, para português, numa caixa justaposta à da realização original.

No âmbito dos tipos de tradução audiovisual “desafiadores”, na terminologia de Gambier (2003: 174-175), a tradução de guiões torna-se muitas vezes necessária devido à indispensabilidade de apoio financeiro para a produção e a realização de um determinado filme. Estas traduções, na sua grande maioria, não são revistas.

A legendagem intralinguística, bem como a **audiodescrição ou dobragem dupla** são modalidades da TAV vocacionadas para públicos muito especiais. Assim, a **legendagem intralinguística** (que poderá ou não coincidir com o teletexto) dirige-se essencialmente ao público composto pela comunidade de Surdos ou a pessoas com surdez adquirida.

Para além da comunidade de Surdos ou de pessoas com surdez adquirida, existem outros grupos para quem esta modalidade se pode revelar essencial na aprendizagem da

língua ou de uma das línguas faladas num determinado país. Refiro-me, concretamente, à comunidade de imigrantes ou aos alunos estrangeiros que se encontram em Portugal⁴⁷.

Embora admita o uso dos termos “legendagem intralinguística” (que surge, muitas vezes sob a forma da modalidade “teletexto”), será, como já se teve oportunidade de referir, eleita a nomenclatura **tradaptação**, pela sua economia linguística e semântica. Segundo Neves (2005b: 13), autora que propôs o termo, “tradaptação” será a “[...] transposição (com tradução e/ou adaptação) da mensagem sonora (verbal e não verbal) a uma forma visual (verbal e/ou icónica)”. Esta autora procede a uma sucinta, porém, clara distinção conceptual entre “tradaptação”, “tradução” (“[...] transposição da mensagem verbal de uma língua a outra ou do modo oral ao modo escrito”) e “adaptação” (“[...] transformação de uma mensagem original com vista a uma maior adequação às necessidades de determinados receptores”) (*idem*: 13).

A **descrição audiovisual ou dobragem dupla ou audiodescrição** (termo por mim preferido, porque bem ilustrativo do conceito que lhe subjaz) dirigida aos cegos ou às pessoas com cegueira adquirida é uma modalidade muito deficitária e cuja prática é urgente no cenário audiovisual português, dado que a comunidade de invisuais em Portugal justifica bem a sua aplicação⁴⁸. Tal como a nomenclatura **audiodescrição** (ou dobragem dupla ou descrição audiovisual) indica, o tradutor tem de descrever oralmente o cenário (ou partes muito relevantes para o entendimento global do filme), a acção das personagens e traduzir o que por elas é dito. Como a maneira de perspectivar a realidade – a acção, a linguagem corporal, as expressões faciais, a indumentária, os objectos, a paisagem, etc... – por parte dos invisuais (de nascença, ou seja, aqueles que não têm qualquer memória visual) diverge da daqueles que não têm esta dificuldade, o tradutor terá que submeter o trabalho de tradução a um constante procedimento de uma grande **adaptação conceptual**.

A adaptação conceptual aqui mencionada prende-se directamente com noções das palavras que utilizamos para comunicar até ao nível mais básico, como, por exemplo, a noção de “altura”. Como explicar a um invisual o conceito adjectival de “alto” quando este

⁴⁷ Aliás no inquérito à população escolar (Veiga, 2002b: 164), os resultados são bem ilustrativos relativamente aos benefícios da leitura de legendas: 46.2% consideraram que as legendas auxiliam os Surdos/pessoas com surdez adquirida a ver filmes; para 44.7% dos alunos a legendagem ajuda a desenvolver o ritmo de leitura; 40.9% dos alunos mencionaram que esta modalidade de TAV favorece todo o tipo de telespectadores a acompanhar melhor os filmes; e 31.9% reconhecem o valor contributivo das legendas na aprendizagem a sua língua materna.

⁴⁸ Cf. Josélia Neves (2005a: 279), baseada nos *Censos 2001* (www.ine.pt) faz referência aos dados estatísticos sobre o número de pessoas que apresenta deficiências em Portugal aos níveis da visão (163.569) e da audição (84.172).

é aplicado a objectos como um prédio de quinze andares? Através de comparações (“Numa montanha tão alta como um prédio de quinze andares”)? Que deverá o tradutor fazer se o invisual não tiver a percepção da altura (de um prédio de quinze andares, no caso concreto)? Como é facilmente verificável, a descrição audiovisual ou a dobragem dupla constitui um trabalho que se reveste de uma enorme complexidade, na medida em que a tradução do texto original para o texto de chegada terá que ser sujeita a uma laboriosa passagem (linguística e conceptual), a fim de que esta seja adaptada às necessidades específicas dos invisuais.

Sob pretexto de fazer face às carências do público com necessidades especiais (comunidades de Surdos ou pessoas com deficiências auditiva e visual), a RTP1 – em conjunto com a APS (Associação Portuguesa de Surdos) e a ACAPO (Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal) – ensaiou em (27 de) Agosto de 2004, para além do teletexto (887/888), modalidade mais usual no nosso país, a audiodescrição (através da Antena 1- RDP) com a apresentação do filme *A Menina da Rádio* (realizado por Arthur Duarte, em 1944). Aguarda-se a multiplicação destas iniciativas em todos os canais de televisão.

No que diz respeito às acessibilidades nos meios audiovisuais, Josélia Neves tem impulsionado a sua divulgação: em Dezembro de 2003 levou a cabo o projecto “Legendagem para Surdos - Legendagem da telenovela brasileira *Mulheres Apaixonadas*”, para o canal televisivo SIC; em Junho de 2005 procedeu à adaptação, na modalidade de legendagem ao vivo do Sorteio do Campeonato de Futebol para Surdos⁴⁹; promoveu, igualmente, um debate na Assembleia da República Portuguesa subordinado ao tema “Legendagem – Condições de Acessibilidade”, a 14 de Fevereiro de 2006. Nesse mesmo mês, aquela investigadora interveio na discussão promovida num programa do canal 2 da RTP, “Causas Comuns”, dedicado às acessibilidades televisivas. Neves coordenou também um projecto de investigação-acção (com a duração de seis meses), intitulado “Fátima Acessível”, que viu a sua consecução prática entre os dias 24 e 25 de Junho de 2006. Transmitidas pelo canal 1 da RTP, as cerimónias religiosas no Santuário de Fátima foram sujeitas a duas modalidades de TAV: a audiodescrição e a adaptação destinadas a tornar acessíveis os seus conteúdos, respectivamente, a cegos e amblíopes ou às pessoas com cegueira adquirida e à comunidade de Surdos ou de pessoas com surdez adquirida.

⁴⁹ Este sorteio teve lugar no Estádio Joaquim Pessoa (coordenado pela Organização Mundial do Desporto Deficiente), a adaptação do evento surgiu num ecrã gigante.

De entre todas as modalidades *supra* enumeradas, as que mais polémica têm suscitado relativamente às vantagens e ao grau de eficácia comunicacional são a dobragem e a legendagem. Díaz Cintas (1999: 31-40) chega mesmo a cognominar esta controvérsia como o “eterno dilema”, como esclarece através do título do seu artigo “Dubbing or Subtitling: the eternal dilemma”. Paradoxalmente, estas são igualmente as duas modalidades de eleição para a tradução dos textos audiovisuais, especialmente a das longas-metragens.

A anacrónica e problemática discussão sobre o domínio ou a preferência pelas modalidades de TAV legendagem ou dobragem, não ocupa lugar de primazia nesta investigação. Isto deve-se, em primeiro lugar, ao reconhecimento de vantagens e de desvantagens nas duas modalidades⁵⁰ (o que não implica a ausência à sua referência, quando oportuno), e, em segundo lugar, entendo que o que importa ressaltar é a compreensão dos propósitos técnico-operatórios e linguísticos que presidem à legendagem por se tratar da modalidade de TAV mais comum em Portugal, e aquela a que o grande público tem acesso, permitindo-lhe o contacto interlinguístico e intercultural quase permanente no seu quotidiano.

No entanto, e ainda que o debate sobre a modalidade da legendagem interlinguística (na especificidade do discurso humorístico) seja aqui o objecto de estudo central, aprovo inteiramente o pensamento de Díaz Cintas (1999: 38) ao declarar que a abordagem da TAV deve assumir uma postura mais pós-moderna e não reducionista, colocando de parte os axiomas do género “a dobragem é melhor do que a legendagem”. Ademais, afirma o autor, com toda a propriedade (*ibidem*):

[W]e have to be aware that both techniques have their own ontological status and satisfy different social needs. Much too often the public has been ignored in these issues, despite the fact that any source product will be ultimately incorporated into a target society or culture only with the public's approval.

Pelos motivos apontados Díaz Cintas (*idem*: 38) encerra a questão, substituindo, no título daquela artigo, a conjunção coordenativa alternativa (ou disjuntiva) “ou” (*or*) pela aditiva “e” (*and*). Logo, e procedendo a outras alterações, o resultado é mais consensual,

⁵⁰ Para uma comparação contrastiva atinente às des/vantagens destas duas modalidades, consulte-se a listagem proporcionada por Díaz Cintas (2003b: 67-68).

passando de “Dubbing **or** Subtitling: the eternal dilemma” para “Dubbing **and** Subtitling: the end of the dilemma”.

A pretexto do que se acaba de dizer, torna-se, pois, inevitável ponderar seriamente sobre este assunto, na mira do alcance da existência efectiva de uma **tradução audiovisual inclusiva** em Portugal. Fica o mote: por que não haver, no panorama nacional dos audiovisuais, um canal (estatal ou não) que apresente programas nas suas versões legendada, dobrada, audiodescrita e tradaptada para melhor servir e multiplicar a sua abrangência no que respeita o público na sua diversidade?

I.5 – A especificidade da tradução para legendagem

A ideia primacial que se procura comunicar nesta parte do trabalho consiste no tratamento da singularidade da tradução para legendagem interlinguística destinada ao público geral. Por esta razão, se excluem, salvo raras excepções, outros tipos de legendagem, ora interlinguística, ora intralinguística, vocacionada para audiências com necessidades especiais, designadamente os Surdos ou pessoas com surdez adquirida. Por outras palavras, e não obstante a existência diversificada da tipologia daquela modalidade de TAV (*vide* Josélia Neves, 2005b: 13-14), a primeira ressalva metodológica a registar é o facto de que aquela que será submetida a uma análise mais exaustiva ser, obviamente, a legendagem interlinguística, na sua aplicabilidade à tradução (para língua portuguesa) de longas-metragens estrangeiras (em língua inglesa).

Antes de se introduzir a modalidade da legendagem propriamente dita, torna-se pertinente descrever a situação de indeterminação linguística/terminológica que tenho vindo a verificar, justamente, em torno desta matéria.

I.5.1 – Da ausência terminológica em língua portuguesa

No percurso desta investigação têm-se registado algumas ocasiões em que na língua portuguesa se verifica um **vazio linguístico**, já que múltiplos termos carecem de forma de citação⁵¹ dicionarizada, e mesmo quando eles existem no dicionário, verifica-se que do seu

⁵¹ Luíza Azuaga, autora do Capítulo 5 “Morfologia” (*in*: Isabel Hub Faria *et al.*, 1996: 220-221), procede à distinção entre “palavra ortográfica” (unidade da escrita delimitada por espaços brancos), “palavra fonológica” (define o caso das palavras homógrafas, *i. e.*, discriminadas entre si pela pronúncia diferenciada),

espectro semântico se encontram ausentes de algumas acepções que, no âmbito deste trabalho, são particularmente centrais. É o caso de vocábulos da família de “legendar”, como “legendagem”, “legendador”, “legenda” e “sobrelegendagem”.

O exemplo mais flagrante de vazio linguístico é a ausência da entrada **legendagem** no dicionário, como é verificável através das transcrições de várias entradas, em dicionários distintos, ordenadas cronologicamente e constantes do quadro 38 em anexo (*vide* Anexo 6: “Legendagem audiovisual – o vazio linguístico”), construído a partir de informação compulsada em distintas obras de cunho dicionarístico, sobre aquela modalidade de TAV.

A partir da informação veiculada por aquele quadro (nº38), pode chegar-se facilmente a algumas conclusões que se tornam fundamentais no momento de justificar quer a selecção, quer a utilização de alguns vocábulos no decurso deste trabalho. De entre os seis dicionários consultados (incluindo o dicionário considerado mais completo da língua lusa, o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, de Houaiss e Villar (2004)), apuraram-se algumas razões que apoiam a evidência da indispensabilidade na introdução de novas palavras nos dicionários de língua portuguesa. Se levada um pouco mais adiante esta ideia, surge agora a oportunidade de propor a construção de um dicionário temático (multilíngue, se possível) vocacionado para a TAV, já que muitos dos termos utilizados nesta área provêm de outras línguas.

Assim, um dos aspectos mais destacados é a ausência da entrada do vocábulo “legendagem” em qualquer um dos dicionários de língua portuguesa referenciados. O termo “legendagem”, pura e simplesmente, não se encontra lexicalizado nesta acepção. Acresce a isto que a noção de “legendagem”, no contexto específico da TAV, é **uma noção a haver** nos dicionários da língua portuguesa. Para além destes aspectos, nenhuma das definições transcritas (*cf.* Anexo 6) faculta uma resposta grafémica e semântica a “legendador” ou a “sobrelegenda”, termos analogamente ignorados pela indexação linguística. O mesmo acontece com a palavra composta por justaposição “longa-

“formas de palavras” (formas fonológicas ou gráficas representativas de variantes flexionais – número, género... – de uma mesma unidade lexical), “lexema” (unidade lexical abstracta que congloba todas as flexões – portadoras de sentidos distintos – de uma mesma palavra) e “forma de citação”. Para se compreender esta última noção, transcrevem-se as palavras da autora: “[É] frequente identificar-se lexema com entrada no dicionário (o que não está totalmente correcto, na medida em que alguns dicionários podem incluir, explicitamente, numa entrada, por exemplo, palavras derivadas «regularmente» da que consta na [*sic*] entrada) [...]. Assim, não encontramos directamente as formas de palavra *sou* e *fui* num dicionário, mas a forma do infinitivo, *ser*, a sua **forma de citação**”.

metragem”. Parece-me inequívoco que o substantivo “legendário” (usado para referir o escritor de legendas e/ou o autor dessa compilação) não se adequa semântica, nem pragmaticamente à profissão de legendador nos meios audiovisuais.

As observações, de índole lexicográfica, que se têm vindo a expender, assumem ainda mais significativa quando se sopesa a disjunção existente entre o vazio linguístico e o **uso** daqueles vocábulos por uma comunidade de falantes, que não pode ser, de modo algum, confinada exclusivamente a especialistas no campo dos audiovisuais⁵². Contudo, e dado que os termos são comumente usados e assumidos pela comunidade de profissionais da TAV e pelos meios de comunicação social, neste trabalho serão utilizados com os significados que seguidamente se enunciam.

A **legenda**⁵³ é o texto escrito traduzido ou adaptado a partir da componente sonora do texto audiovisual, geralmente apresentado na parte inferior do ecrã, acompanhando, de modo temporizado, o desenrolar da acção fílmica.

Na sequência do que se acaba de abordar, convém precisar que, para além da legendagem inter e intralinguística, as **cinco formas de integração das legendas nos meios de comunicação audiovisual**, avançados por Josélia Neves (2005b: 13-14) são: a legendagem aberta (electrónica), a legendagem fechada (teletexto), a legendagem pré-gravada, a legendagem em directo, a legendagem ao vivo (em tempo real)⁵⁴. Quanto ao

⁵² Entre a comunidade geral de falantes portugueses quem é que nunca ouviu ou leu o termo “legendagem”? O que acontece com este e com os restantes lexemas, anteriormente focados, verifica-se a propósito de “subtitulado”, o termo utilizado pela comunidade de falantes do Português do Brasil (e pelos autores que versam sobre esta matéria) para referir a modalidade de TAV “legendagem”. Estranhamente, e à semelhança daquilo que ocorre com o termo “legendagem”, “subtitulado” não figura como entrada no dicionário (cf. Houaiss, 2004). Convém lembrar que, anteriormente ao seu uso nos meios audiovisuais, a palavra “legenda” é utilizada no jargão jornalístico para referir as palavras inscritas sob uma imagem.

⁵³ “Legenda” é um termo que mantém a sua forma erudita, tendo chegado à língua portuguesa (através do francês, apoiando-se etimologicamente no Latim Medieval – *legenda* (*legendus*, a, um “o que deve ser lido” (Houaiss, 2004: 1736)) e nela introduzido em 1858, aparecendo como entrada na 6ª edição do *Diccionario de Língua Portuguesa*, tendo a primeira edição sido lançada em 1789 pela mão de António Morais da Silva.

Na breve dilucidação do termo “legenda” tomou-se por base a definição apresentada por Josélia Neves (2005b: 13): “[...] texto escrito apresentado de forma temporizada, contendo a tradução e/ou adaptação da componente sonora de textos audiovisuais”.

⁵⁴ Concretizando, em sintonia com a dilucidação conceptual oferecida por Josélia Neves (2005b: 13-14): a “[**L**]legendagem aberta (electrónica) - Legendas apostas sobre a imagem, apresentando-se visíveis sem que haja necessidade qualquer de decodificador. A letra é habitualmente branca com contorno escuro para maior legibilidade”; a “[**L**]legendagem fechada (teletexto) - Legendas “escondidas” e voluntariamente accionadas, através do sistema de teletexto. A letra pode ser de várias cores e apresentada sobre fundo preto (ou de outra cor)”; a “[**L**]legendagem pré-gravada - Legendas preparadas, inseridas e gravadas sobre um(a) peça/programa antes de serem inseridos”; a “[**L**]legendagem em directo - Legendas preparadas antecipadamente, mas apenas inseridas no momento em que a emissão vai para o ar” e a “[**L**]legendagem ao vivo (em tempo real) - Legendas criadas e inseridas no momento de uma emissão em directo (exemplo: noticiários, entrevistas, eventos desportivos,...)”.

tipo de legendas que podem ser usadas, naquele meio, são cinco também: a legenda fixa/em bloco, a legenda móvel (“crawl”), a legenda cumulativa (“add-on”), a legenda rolante (“roll-up”) e a legenda tipo “karaoke”⁵⁵ (*ibidem*).

O termo **legendador** reservar-se-á ao profissional de audiovisuais que domina tecnicamente o processo de realização e de inserção (sincronizada) de legendas inter/intralinguísticas que acompanham o material fílmico. O legendador deverá ter conhecimentos que lhe permitam o domínio cabal da aplicação da legendagem, consoante as audiências e os fins a que se destina, nomeadamente, as cinco formas de integração das legendas no filme. Em Portugal, na maior parte das vezes, especialmente no tocante às longas-metragens, as tarefas de tradução/tradaptação e de legendagem são levadas a cabo pela mesma pessoa. Daí que no início ou no final dos programas se leia a legenda “tradução e legendagem” ou “tradução e adaptação”. Esta última informação é aplicável aos casos em que o filme foi transmitido num outro meio audiovisual (de cinema para vídeo, por exemplo) e a legendagem foi sujeita a um trabalho de adaptação para garantir a optimização da leiturabilidade das legendas.

Para além do vazio linguístico detectado os dicionários a respeito da profissão de “legendador”, este será doravante o termo utilizado, conquanto se tivesse encontrado um documento de 1945 – “Colaborações de “filmagem”: Análise do Problema das Legendas”, in: *Filmagem* (nº 32, 3ª Série; 9 de Agosto) – em que, Carlos Vieira (p. 10) faz uso do vocábulo “legendistas”, colocando-o entre aspas («legendistas»), o que por si só denota que já naquela década ainda não existia, nem sequer estava fixado o termo que denominava a profissão de legendador. Nos recentes encontros sobre a tradução audiovisual, tem-se

⁵⁵ “**Legenda fixa/em bloco** – Apresentação da legenda como um todo, de forma sincronizada **com o** som/imagem, mantendo-se imóvel durante a sua exibição (situação habitualmente utilizada em Portugal em legendagem aberta para ouvintes e fechada para Surdos).

Legenda móvel (crawl) – A legenda surge em movimento, da direita para a esquerda, de forma contínua, sem preocupação de sincronização com as falas (situação frequente em Portugal; utilizada em blocos noticiosos e em mensagens de rodapé apresentados em programas interactivos).

Legendagem cumulativa (add-on) – Uma segunda legenda é apresentada, por baixo da primeira, sem que esta seja retirada ou movida do lugar inicial. Esta técnica é particularmente útil para situações de pergunta e resposta, podendo contribuir para efeitos de *suspense* e para a manutenção de maior coesão entre pergunta e resposta.

Legendagem rolante (roll-up) – Sempre que uma nova legenda entra, a legenda anterior sobe uma linha, até um total de 3-4 linhas. Esta técnica é particularmente utilizada em legendagem ao vivo (com transcrição integral do texto verbal) pelo que não contempla cuidados no que diz respeito a divisões de legendas ou a cortes.

Legendagem tipo “karaoke” – Introdução da legenda palavra-a-palavra, de forma sincronizada, até que se forme a legenda completa. Poderá ter aplicação prática na legendagem de canções, permitindo uma estreita sincronização entre a legenda e o ritmo da melodia” (Neves, 2005b: 14).

verificado a recorrência do uso do vocábulo “legendador”, ora pelos próprios profissionais, ora pelo corpo académico, facto consubstanciador da opção aqui feita.

Genericamente, “legendagem” reportar-se-á à modalidade de tradução(/tradaptação) audiovisual que consiste na transmissão escrita (no ecrã) na língua de chegada de um texto, geralmente oral, na língua de partida. Portanto, **a modalidade da legendagem** consiste na inserção de palavras (texto de chegada), geralmente colocadas na parte inferior do ecrã, que contêm o conteúdo linguístico verbalizado pelos intervenientes da acção do filme ou o material escrito que integra o filme (texto de partida). De momento, interessa reter a definição de legendagem fornecida por Díaz Cintas (2003b: 32):

[L]a subtitulación se puede definir como una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores, así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (cartas, pintadas, leyendas, pancartas, etc.) o de la pista sonora (canciones, voces en *off*, etc.).

A respeito do termo **sobrelegendagem** (ou **tradução de teatro e/ou de ópera**), foi-lhe já, em tempo próprio, consagrado um amplo espaço de discussão nocional; por este motivo e, de modo a obviar o que constituiria uma duplicação redundante, remete-se para o que acerca daquele conceito foi oportunamente explanado.

No *Diccionario de Creación Cinematográfica* (António Sanchez-Escalonilla (coord.) 2003: 493), a **longa-metragem**⁵⁶ é definida, em contraposição à curta-metragem, como um filme que ultrapassa os 59 minutos de duração, o que equivale a 1600 metros de celulóide no formato de 35mm. Até ao final dos anos (19)20 não se podia falar de longas-metragens, dado que, quando comparados com estas, os filmes eram bastante curtos. O produtor Adolph Zukor (1873-1976), um dos fundadores da Paramount, vangloria-se de ter sido o primeiro a apresentar uma longa-metragem, embora para tal tivesse enfrentado o ceticismo dos empresários que alegavam que o público não permaneceria numa sala de cinema durante tanto tempo (Cook, (1981) 1996: 36).

⁵⁶ Ao explicar o termo “metraje”, Díaz Cintas (2003b: 355) informa que este provém da língua francesa (*métrage*) e que no contexto dos meios audiovisuais se reporta ao comprimento do rolo de um filme, medida em metros (ou nos seus múltiplos), contendo um metro de filme 52 fotogramas (cada um dos quadros que compõem o rolo). Em regra geral, um filme com a duração média de 90 minutos tem cerca de 2,5 Kilómetros de rolo e à volta de 130.000 fotogramas.

As incursões cinematográficas de Andy Warhol (1928-1987) mostram que uma longa-metragem pode, efectivamente, perdurar para além do razoável (Honnef, 1992: 71):

«Sleep» (1963), o seu primeiro filme de seis horas, apresenta um homem adormecido e a câmara passa pelas várias partes do corpo. Na realidade, o filme tem apenas a duração de 20 minutos, porque, tal como acontece em muitas das suas serigrafias, a primeira sequência repete-se. «Empire», cujo «camaraman» foi Jonas Mekas [...] apresenta durante oito horas o orgulho de Manhattan, o Empire State Building, visto do 44º andar do Time-Life-Building.

Este exemplo paroxístico, permite inferir a intenção pós-moderna de transgressão dos aspectos formais da estética cinematográfica, convencionalmente avançada por Hollywood, na medida em que Warhol procede “[...] a sequências demasiado longas e maçadoras, sem cortes, planos e enquadramentos que pouco ou nada variam” (*ibidem*). Além destes elementos, e não obstante “[...] a frescura e a espontaneidade surpreendentes [...]” das suas produções, é interpretado desfavoravelmente o registo simultâneo da imagem e do som que a nada mais se reduzem senão a “[...] diálogos sem nexos, frases anódinas da vida quotidiana [...] movimentos que traem o amadorismo” (*idem*: 74-75).

Concluídas as ressalvas terminológicas – inadiáveis para uma cabal determinação do sentido do que virá a ser explanado, no âmbito dos fundamentos da legendagem interlinguística – importa dilucidar a génese da legendagem.

1.5.2 – A transição dos intertítulos para a legendagem

Gaston Haustrate ((1984) 1991: 9-10; 186 (vol. I)) identifica o período de 1895 a 1906 com a época em que o cinema transita de um estágio artesanal para uma fase industrial. Como mentor deste salto evolutivo, o autor aponta Louis Lumière (1864-1948), “o inventor do cinema”, que, em Março de 1894, durante uma conferência, projectou o filme *Saída dos Operários das Fábricas*. Também a primeira apresentação pública de cinema (no “Grand Café” (Boulevard des Capucins, Paris) a 28 de Dezembro de 1895) se deve a este lionês.

Na literatura sobre a legendagem e sobre a prática tradutológica dos audiovisuais (*vide* Chaume, 2004: 41; por exemplo) surge enunciado, de modo recursivo, o paralelismo entre o (quase simultâneo) aparecimento do cinema e as primeiras manifestações da

necessidade de transferência linguística do conteúdo dos intertítulos, com o intuito de atingir um número, cada vez maior, de países e, portanto, de audiências.

Apesar de em França o novo meio visual (cinema) ser aclamado como “esperanto visual” (Tveit, 2004: 23), só após o advento do cinema falado é que realmente surgiram as verdadeiras preocupações, do ponto de vista linguístico⁵⁷, acerca da divulgação cinema ao nível internacional, pois apenas cerca de 5% da população mundial falava inglês. Na minha opinião, isto significa que se tornou urgente a passagem do “esperanto visual” para aquilo que se poderia denominar **esperanto audiovisual** por meio da tradução, a fim de evitar aquilo a que Natália Izard (*in*: Miguel Duro (coord.), 2001: 194) designou por uma “segunda Babel”. Por outras palavras, a autora sublinha que o som dos filmes, ao contrário da universalização da linguagem visual do cinema mudo, produziu efeitos opostos: por um lado mostrava uma outra língua/cultura; por outro lado, e concomitantemente, criava barreiras entre os falantes de várias línguas/culturas.

Segundo Tveit (2004: 23), nesta época, despertou-se para a necessidade de encontrar modos de tradução que levassem a mensagem falada a todos os cantos do mundo, tendo sido a França a liderar este processo, através das suas tentativas de legendagem e de dobragem, o que desagradou a muitos, levando-os a insurgir-se contra qualquer uma das modalidades, advogando que qualquer objecto fílmico saía prejudicado da tradução.

Os **intertítulos** são definidos, por Díaz Cintas (2003b: 235) como os precursores imediatos das legendas. A sua utilização vulgarizou-se durante a aclamada época do “cinema mudo” e consistia no texto escrito que aparecia entre as cenas, com o intuito de explicar, narrar, ou descrever a acção ou reproduzir parcialmente o argumento do filme. A identificação dos intertítulos com as didascálias, como sugere Chaume (2004: 282), não me parece apropriada, na medida em que nos intertítulos não são veiculadas apenas indicações cénicas, mas também pequenos diálogos entre as personagens.

Em sintonia com o estudo de Izard (*in*: Miguel Duro (coord.), 2001: 190), os intertítulos consistiam num texto curto, geralmente de (não mais de) duas linhas impressos

⁵⁷ Obviamente, a preocupação da divulgação linguística não é a única, pois, como se sabe, a sétima arte move interesses económicos (importação/exportação de produtos audiovisuais, por exemplo) que acabam por determinar flutuações políticas e socioculturais à escala planetária. Veja-se, a título ilustrativo, o caso de programas noticiosos e de filmes de ficção que não puderam ser exibidos em alguns países devido a filosofias de proibição fundadas em princípios políticos e/ou religiosos. Pondere-se também sobre o sistema económico que gere a componente publicitária do cinema e os produtos (de vestuário, entretenimento, etc.) existentes no mercado.

em cartão ou no próprio filme, sendo que alguns incluíam pequenas ilustrações decorativas. A autora adianta que, de um modo genérico, a informação que os intertítulos veiculavam era a narração da acção ou os diálogos e, por vezes, publicidade ao produtor do filme.

Nos seus primórdios, o cinema patenteou uma **falsa mudez**. Por este motivo, concordo inteiramente com Gambier (1996: 8) quando, ao reportar-se a este assunto, observa:

Le cinéma n’a jamais été vraiment «muet», grâce à des intertitres ni non plus vraiment «silencieux», grâce aux musiques d’accompagnement d’abord jouées dans les salles de projection.

Na esteira do pensamento do autor que se acaba de citar, Izard (*in*: Miguel Duro (coord.), 2001: 189) reputa o adjetivo “mudo” uma etiqueta que, como tantas outras não corresponde à realidade, porque, no cinema mudo, sempre se utilizou quer a linguagem icónica, quer a verbal, através dos intertítulos e, muitas vezes, por meio da interpretação sonora ao vivo, realizada por um elenco de actores. Paradoxalmente, o som do cinema mudo poderia surgir também sob a forma de comentário (a cargo de um comentador) ou de efeitos sonoros e mesmo de acompanhamento sonoro gravado ou ao vivo. Note-se que, tal como não se pode afiançar, de modo peremptório, que o cinema, entre 1895 e 1927, era exclusivamente mudo, também não se poderá afirmar que a exibição do filme *The Jazz Singer* (Alan Crosland, EUA) em 1927⁵⁸, como o ocaso do cinema mudo. Isto deve-se à existência de filmes parcialmente sonoros (“part-talkies”) ou sonoros (“talkies”), após esta data, prolongando-se até aos finais dos anos (19)30 (*ibidem*). Portanto, o cinema falado teve repercussões económicas – pela emergente necessidade de versões multilingues (entre as décadas de (19)30-50) – e artísticas, devido à passagem da representação pantomímica à falada, o que obrigava a um redimensionamento na formação dos actores. Havia também a necessidade de se contratarem mais profissionais para a criação cinematográfica (por exemplo, engenheiros e técnicos de som), problema que até então não se tinha colocado.

⁵⁸ Segundo Natália Izard (*in*: Miguel Duro (coord.), 2001: 191-192): “[E]l primer gan éxito en el cine sonoro se hizo esperar hasta 1926, con el estreno, [sic] de Don Juan, una película con intertítulos. No tenía diálogos hablados, pero sí una banda sonora grabada en Vitaphone, el primer sistema de sonido que se había inventado. Vitaphone era un sistema de «sonido» sobre el disco»: el sonido se grababa en un disco, separado de la película. A cada rollo de película le correspondía un disco, y en las proyecciones había que sincronizar exactamente el disco con la película”.

Posto isto, e para impedir a propagação da ideia de a língua inglesa ser invasiva (*idem*: 196), nos estúdios norte-americanos, decidiu-se que os filmes a exportar seriam legendados em três línguas: o francês, o alemão e o espanhol⁵⁹. Chaume (2004: 47) esclarece que os motivos económico-políticos que estiveram na origem da adopção da legendagem e/ou da dobragem se prendem, sobretudo, com os **factores financeiros** que estas modalidades implicavam e com a **defesa patriótica da língua materna**, velando intenções políticas de cariz nacionalista. Previsivelmente, os países com menos posses económicas⁶⁰, nomeadamente a Holanda, a Bélgica, a Dinamarca, a Suécia, a Noruega, a Grécia e Portugal, entre outros, adoptaram a modalidade da legendagem, visto esta ser menos dispendiosa do que a dobragem, o que não a torna, de acordo com a acertada opinião de Tveit (2004: 11), “[...] an inferior screen-translation”.

Um outro aspecto de suma importância é o **hábito** dos telespectadores em relação à preferência das modalidades de TAV. Tomando como exemplo as duas modalidades de TAV mais populares, cabe perguntar: que factores estarão na base da predilecção da legendagem ou da dobragem? Ivarsson (1992: 20) responde a esta questão do seguinte modo:

When is all said and done, the question of which method is to be preferred seems to have more to do with **what the audience is used to than rational arguments**. Those who are used to dubbed films or television programmes tend to find subtitles unaesthetic, a nuisance and difficult to read. [...] Those who are used to subtitles are hardly aware of the fact that they read them (provided, of course, they are of reasonable quality) and perhaps do not even notice them [...].
(negrito meu)

No que respeita os custos da dobragem, embora Tveit (2004: 12) tenha o cuidado de se reportar à realidade norueguesa e de referir que os valores oscilam de país para país,

⁵⁹ De acordo como testemunho de Natália Izard (*in*: Miguel Duro (coord.), 2001: 196-197), os países de destino teriam que decidir-se por uma das três línguas apontadas: no caso da Holanda e no de Portugal escolher-se-iam, respectivamente, o alemão e o espanhol. Quanto à língua francesa, esta seria seleccionada em países como a Grécia, a Turquia e a Roménia.

Indubitavelmente, o estudo de Georg-Michael Luyken *et al* (1991) é de incontornável referência para apurar o modo de transferência linguística se tem processado e se processa, em termos televisivos, no panorama europeu.

⁶⁰ Para além dos motivos económicos, Tveit (2004: 12) menciona uma outra causa que se verificava na Noruega (e que talvez se pudesse estender a outros países) e que pesou, igualmente, na decisão de optar pela legendagem: havia poucos actores que pudessem dar uma resposta cabal à rápida procura para desempenhar o trabalho de dobragem que se fez sentir com o advento do cinema sonoro.

estes são superiores, entre cinco a dez vezes⁶¹, se comparados com os da legendagem. Não obstante os seus custos, a dobragem foi, justamente, a modalidade de tradução audiovisual que se favoreceu em países que viram ressurgir uma política marcadamente nacionalista, como por exemplo, a Espanha, a Alemanha, a Itália, o Japão... Surpreendentemente, Portugal, conquanto comungasse de uma política ditatorial com os países antes enumerados, não trilhou o mesmo caminho em relação à escolha de TAV, tendo optado pela legendagem, muito provavelmente, devido a razões económicas.

1.5.3 – Os aspectos técnicos da tradução para legendagem

Ao longo do tempo, os aspectos tradutológicos da TAV têm sido determinados, em larga medida, pelos limites e pelos avanços técnicos. Com vista a uma clarificação do conteúdo da afirmação anterior, consagra-se, de seguida, espaço a uma abreviada reconstituição dos mais proeminentes factores tecnológicos conexcionados com a concomitante evolução da legendagem sob o ponto de vista estritamente técnico.

1.5.3.1 A evolução tecnológica – sustentáculo da legendagem

Ainda que seja provável o uso de diapositivos sobrepostos à imagem do filme desde 1909 (Chaume, 2004: 51), *i. e.*, na época dos intertítulos, é na década de (19)20 que o chamado **método óptico** se desenvolve. Para além da apresentação das legendas através de diapositivos, o método óptico poderia incluir a fotografia das legendas num rolo de filme à parte, mas que era projectada em simultâneo com o do filme. Tveit (2004: 25) aponta a dificuldade suscitada quando as cenas cinematográficas patenteavam um fundo claro.

No dealbar da década de (19)30 utilizou-se a **legendagem mecânica**. Após esta inovação, introduzida pelo norueguês Leif Eriksen, que consistia na mecanografia das legendas numa emulsão protectora da fita, sucedeu-lhe a criação da **legendagem térmica**, que se deve ao húngaro O. Turchányi, e que se caracterizava pelo aquecimento de placas das letras, de modo a queimarem ligeiramente a emulsão da fita celulóide, deixando fixada a legenda (Chaume, 2004: 51).

Obviamente, as legendas de que aqui se fala reportam-se aos filmes exibidos nas salas de cinema. Em consonância com os informes facultados por Tveit (*ibidem*), a

⁶¹ Evidentemente, estes números variam. Num estudo anterior da autoria de Jan Ivarsson (1992: 16), calcula-se que a legendagem seja entre dez a vinte vezes mais barata do que a dobragem.

legendagem para televisão foi encabeçada pelos canais de serviço público dos países escandinavos, desde o uso de cartões escritos aos rolos de papel com legendas dactilografadas (experiência levada a cabo pela Norwegian Broadcasting Corporation, em 1959) que obrigavam à permanência do legendador no estúdio durante a emissão do filme de modo a ir desenrolando o rolo que continha as legendas.

Rapidamente, o **método químico** conquistou o panorama da legendagem nos finais dos anos (19)30, tendo prevalecido até aos anos (19)80, estendendo-se até ao presente. A longevidade deste método, cuja invenção é repartida pelo húngaro R. Hruska, e pelo norueguês Oscar I. Ertnaes deveu-se, mormente, ao facto de se envolver a fita celulóide do cinematógrafo com uma ténue capa de cera ou de parafina para nela se poderem imprimir as letras previamente aquecidas (a 100 graus Celsius) (*ibidem*). Na sua fase inicial de aplicação, o método químico incluía um banho da fita em lixívia com o objectivo de dissolver a emulsão.

A primeira referência à vertente tecnológica da legendagem em Portugal que se conseguiu encontrar (até ao momento) data de 14 de Novembro de 1942 e é da autoria do director da revista *Filmagem* (nº 53), Raul Faria Fonseca, que redigiu o artigo “Aspecto da parte industrial do cinema, que os leitores desconhecem. A máquina de imprimir legendas, uma das maravilhas dos laboratórios da «Ulysseia Filme»”. Deslumbrado, Faria da Fonseca relata (*idem*: 3) a sua visita às instalações daqueles laboratórios (cujo proprietário era José Nunes das Neves):

[V]oltei ao princípio e tornei a admirar tudo. Aquela máquina complicada e matematicamente rigorosa, que imprimia legendas de diálogos nas fitas, valia para mim o que o mais espantoso brinquedo significa para uma criança: – um passatempo deslumbrante!

Colocada a fita (300 metros de fita!) numa extremidade, ela desenrola-se, atravessa o labiríntico aparelho, e, em poucos minutos, sai pelo outro lado enrolada e seca e – calcule-se! – com todas as legendas impressas, pronta a correr nas máquinas dos cinemas [sic].

Encandeado pela nova luz que o método químico trouxe para a consecução das legendas, Faria da Fonseca (*ibidem*), estabelecendo um paralelismo com os métodos de legendagem anteriores, realça as virtualidades da máquina Ulysseia, salientando que esta:

[...] opera prodígios que as suas irmãzinhas, saídas da mesma fábrica, não se atrevem a fazer, porque a da «Ulysseia» foi muito simplesmente... aperfeiçoada. O seu rendimento é muito maior e o trabalho inacreditavelmente mais perfeito. Basta comparar o filme legendado nas duas fases (a inicial e a actual) para se notar a diferença [sic].

Embora, hoje em dia, ainda perdure e seja exequível, o método químico tem sido substituído pela **legendagem a “laser”**, cujo invento ficou a cargo do francês Denis Auboyer, em 1979, mas foi apenas comercializado em 1988. Esta técnica de legendagem é auxiliada pelo computador que controla um raio “laser” que, por sua vez, queima a fita (*ibidem*). Indubitavelmente, a legendagem a “laser” reveste-se de vantagens, nomeadamente a rapidez, a precisão de impressão dos caracteres, promovendo a sua qualidade e visibilidade, avultando entre estas o facto de não danificar tanto os fotogramas, como acontecia com os métodos *supra* enumerados⁶².

Por seu turno, a **legendagem electrónica**, é um processo que consiste na emissão simultânea da tradução legendada no filme, através de programas informáticos que proporcionam a facilidade e a rapidez do trabalho do legendador e, por conseguinte, a optimização dos resultados da legendagem.

Presentemente, a evolução tecnológica tem facultado a criação de novos modos de apresentação da informação escrita no ecrã. Refiram-se, a título de exemplo, os caracteres manuscritos, imitando a escrita de um diário, registados na versão original do filme *Bridget Jones's Diary*, ou até mesmo a audácia artística patenteada nas legendas de *Night Watch* (realizado por Timur Bekmambetov, 2004). Este é o primeiro filme (de terror) de uma trilogia, que oferece uma particularidade *sui generis* – por opção do realizador russo as legendas, em língua inglesa, constituem parte integrante do filme, tornando-se partícipes na acção como qualquer outro elemento visual (Shaw Levy, 2006)⁶³:

⁶² Relativamente aos métodos da elaboração de legendas, apenas a tecnologia do futuro indicará o seu curso, porém, prevê-se que a curto prazo todos os processos tecnológicos de se resumam à legendagem electrónica. Para uma história da evolução tecnológica sobre a legendagem, consulte-se “A Short Technical History of Subtitles in Europe”, de Jan Ivarsson, in: <http://www.transedit.se/history.htm> (consultado a 30.07.2005).

⁶³ Leia-se o artigo “‘Night’ takes flight” in: *The Oregonian*, (10 de março de 2006) de Shaw Levy, disponível em <http://www.oregonlive.com>, consultado a 16.08.2006. Em 1992, a curta-metragem *Desperanto*, realizada por Patrícia Rozema, também apresentou legendas que interagem com o processo criativo do filme.

[T]he film is filled with cool little scenes of fighting and shape-shifting, and gloomy atmosphere. **Subtitles themselves** have **morphed** into gimmicks – sometimes they **float**, sometimes they **dissolve**, sometimes they **appear in unexpected places** in the frame.

(negrito meu)

Muito antes das manifestações artísticas que se podem observar em muitos trabalhos de legendagem, já em 1992 Ivarsson (p. 8) percebe a legendagem como uma arte, ao explicar o subtítulo que atribuiu ao seu livro *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*. Na realidade e rendendo homenagem à opinião deste autor e profissional de TAV tanto a tradução (principalmente do humor), como a legendagem poderão de certa forma, ser concebidas como resultado de talento criativo. Na TAV, a criatividade é expressa não só na negociação semântico-cultural, como também na adequação da legenda ao meio audiovisual (TV, VHS, DVD...), ao tempo (de leitura, de exposição da legenda...), ao espaço (número de linhas, de caracteres...), ao género de programa e ao público-alvo para o qual a tradução e as legendas são realizadas.

I.5.3.2 A vertente técnica da (tradução para) legendagem

Com a abordagem do aspecto técnico, não se pretende ensinar a legendar, com a exaustividade de todos os pormenores que tal prática exigiria⁶⁴. Neste subponto, a intenção primacial é a de acentuar alguns dos elementos de ordem mais técnica nos quais radicam directamente as escolhas tradutológicas por parte dos profissionais de TAV. Inevitavelmente, os constrangimentos de origem tecnológica e técnica repercutem-se em algumas limitações, no que diz respeito à tradução audiovisual, em geral, e à tradução para legendagem, em particular.

Na minha perspectiva, muitas das reticências expressas por alguns teóricos, que se dedicam ao estudo da TAV, no sentido de classificarem a tradução para legendagem enquanto “tradução”, de pleno direito, decorrem justamente das restrições impostas pelos próprios meios tecnológicos (equipamento de legendagem) e audiovisuais (instrumentos de

⁶⁴ Para uma abordagem mais aturada sobre a arte de fazer legendas consulte-se Díaz Cintas (2003b), pelo seu valor didáctico e pela sua dimensão teórico-prática daquela modalidade. Realce-se que o final de cada capítulo é seguido de exemplos práticos, sendo também a própria obra acompanhada por um DVD, permitindo ao utilizador exercitar tarefas de legendagem (através de um programa de legendagem, o *subtitul@m*). A aliança teoria-prática no âmbito da legendagem conseguida nesta obra, faz dela pioneira ao nível internacional, tornando-a como um ponto de inspiração para quem se dedica aos estudos sobre a TAV.

transmissão de programas legendados). Daí que a tradução para legendagem compreenda um certo volume de **redução** ou de **condensação**, no tocante à praxis tradutológica audiovisual. Este motivo justifica o aparecimento da nomenclatura “constrained translation”, termo cunhado por Christopher Titford (1982) e adoptado por Rosa Rabadán (1991), tendo-o traduzido para o castelhano como “traducción subordinada”⁶⁵ (Díaz Cintas, 2003b: 35).

Logicamente, registo a minha absoluta discordância relativamente a esta acepção pejorativa da tradução para legendagem. Para além de retomar a ideia, já espelhada por Díaz Cintas (*idem*: 34), de que a noção de tradução audiovisual deverá ser menos estática e mais flexível, subscrevo inteiramente a sua proposta, no que se reporta à tradução para legendagem, afirmando que se trata de uma **tradução vulnerável**, pela sua instantânea exposição linguística contrastiva entre a língua/cultura de partida (L/CP) e a língua/cultura de chegada (L/CC). O grau de susceptibilidade à vulnerabilidade é tanto mais agravado quanto mais o espectador dominar a língua estrangeira, a versão na L/CP. Em nenhuma outra modalidade de tradução (a literária, mesmo com as suas versões bilingues, etc.) se dá uma leitura comparativa tão imediata como na da legendagem, o que já não acontece com a dobragem, por exemplo, já para não alegar o facto de aquela modalidade ser fruto de uma maior visibilidade no seu consumo público alargado.

Afinal, qual é o tipo de tradução que não apresenta qualquer espécie de constrangimentos, ou que não seja passível de sofrer perdas?⁶⁶ Umberto Eco (2003: 34) adverte, precisamente, para a questão da perda tradutológica: “[T]here are cases in which, talented as they are, translators are obliged to work at a loss”. Considero que esta sugestão de convivência com a perda deverá ser tacitamente admitida, seja pelos tradutores em geral, seja pelos profissionais da TAV, especialmente, pelos tradutores/legendadores. Idealmente, numa fase ulterior, a da recepção do produto (audiovisual) traduzido, também

⁶⁵ Para uma visão mais elaborada sobre a tradução subordinada, leia-se o artigo de Roberto Mayoral *et al.* “The Concept of Constrained Translation. Non-linguistic Perspectives of Translation” (1988: 356-367).

⁶⁶ Já em 1983 Peter Fawcett se revelava sensível a este aspecto, ao denunciar: “[W]ritten translation suffers like dubbing and subtitling from physical constraints, including the economic”, expandindo esta ideia e advertindo que os tradutores são mal pagos, estão sujeitos ao cumprimento de prazos absurdos, muitas vezes os textos originais são de fraca qualidade o que poderá resultar numa clara redução das propriedades qualitativas da *praxis* tradutológica (pp. 186-190).

o público deveria ser sensibilizado e informado (como parte da sua literacia audiovisual) de que, na realidade, a perda tradutológica faz parte do processo da TAV⁶⁷.

Numa cena do filme, sintomaticamente intitulado, *Lost in Translation* (realizado por Sofia Coppola, em 2003) presencia-se a ressonância da problemática da perda tradutológica. Este sentido de perda é epitomizado e caricaturado pela personagem Bob ao perguntar: “That’s all he said?”, logo após o realizador (de uma campanha publicitária) japonês se ter alongado na sua intervenção (em língua japonesa) e a tradução se resumir a uma frase curta. A reprodução hiperbólica do sentido de perda gera, no decurso do referido filme seja pontuado por uma série de notas de humor.

Contudo, os riscos em que a tradução para legendagem incorre e pelos quais é frequentemente alvejada com críticas acérrimas tem que ver exactamente com a ausência de propriedade vocabular, assumida numa fuga à tradução literal, e com o ostensivo trabalho de redução ou condensação a que muitos (não todos) os enunciados estão sujeitos. Também na revista *Filmagem* (nº 32, 3ª Série; 9 de Agosto de 1945, p.3) Carlos Vieira descreve, no artigo “Colaborações de “filmagem”: Análise do Problema das Legendas”, especificamente a questão que aqui se debate de um modo magistralmente resumido:

[Q]uem fôr ao cinema e, não se absorvendo totalmente à acção do filme, tomar sentido simultâneamente, às palavras sobrepostas na película e às proferidas pelos actores (caso entenda a língua falada) notará quási sempre uma divergência que, por vezes, chega a ser absoluta. Protestará, maldirá o tradutor que não respeita o original e «come» frases, etc.

Porém, o espectador nem sempre tem razão. Ora vejamos:

Para verter um livro ao português o tradutor dispõe do espaço necessário para que o texto seja literal. Nos filmes já não se dá o mesmo: frases enormes, no original, têm de ser consubstanciadas num espaço reduzido de celulóide a-fim-de que o espectador não esteja a ler, por exemplo, palavras ditas por A quando na cena já é B ou C quem fala. Explicando melhor: cada linha de legenda ocupa um metro de película; se o diálogo que acompanha o filme tiver cem linhas e se só se dispuser de sessenta metros para agravação, tem o tradutor de incluir neste espaço mais de quarenta linhas do que aquelas que caberiam normalmente. Logo, terá de reduzir as frases, substituindo-as por outras de idêntico significado mas mais curtas [sic].

No seu entramado de reflexões, a informação acima transcrita, *mutatis mutandis*, mantém a sua actualidade, pois, na verdade, muita da apreciação que se faz sobre

⁶⁷ De uma forma legítima, também se poderia conjecturar acerca dos ganhos que muitas das traduções auferem ao nível linguístico, contudo esta é uma questão periférica ao presente trabalho.

legendagem em Portugal é de índole desconstrutiva⁶⁸. Por outro lado, Carlos Vieira dá a entender que, para se proceder a uma crítica sobre a matéria da legendagem, é indispensável deter algum conhecimento acerca do funcionamento técnico desta modalidade. Os constrangimentos técnicos que, indelevelmente, irão repercutir-se no produto final poderão ser agrupados de acordo com três critérios: o do **espaço**, o da **sincronização** e o do **tempo** de exposição ou de leitura da legenda. Estes factores obrigam a perda tradutológica a presentificar-se, emergindo sob a forma de redução ou de condensação, o que, por seu turno, desemboca na vulnerabilidade da tradução para legendagem.

As **delimitações espaciais** norteiam-se por factores que radicam sobretudo nos seguintes aspectos: o número de linhas a colocar no ecrã, a extensão, a distribuição e a posição destas naquele lugar, o número de caracteres e de espaços que se podem apresentar por legenda, o tipo de letra e a sua cor, o ritmo do próprio filme (cortes e mudanças de planos), o meio audiovisual de transmissão das legendas e o público-alvo almejado.

Na legendagem aberta, o princípio comum, em Portugal⁶⁹, é o de não extrapassar as duas linhas, geralmente alinhadas ao centro do ecrã, salvo se se tratar de letras de música, como seguidamente se exemplifica.

Quadro 2 – BJD – Comum posicionamento das legendas alinhadas no centro do ecrã

<p>Todos os anos, ela tenta arranjar-me um chato de meia-idade e meio careca...</p>

Como é empiricamente observável, esta legenda é bilinear e encontra-se em conformidade com a uma norma basilar quanto ao seu comprimento. A primeira linha é mais curta (tem seis palavras e trinta e seis caracteres, incluindo os espaços) do que a segunda (exibindo sete palavras e trinta e nove caracteres com espaços). Subscrevendo a recepção de contributos anteriores, nomeadamente o de Ivarsson (1992: 66) e o de Díaz

⁶⁸ “A Péssima Redacção das Legendas”, in: *Invicta Cine* (nº 38) é um artigo (o autor assina-o simplesmente com um “D.” cujo nome que lhe corresponderia foi impossível de apurar na revista em causa) de 15 de Maio de 1928, o primeiro, de entre muitos, que consegui obter sobre esta temática, o que demonstra que a forma cáustica de analisar a redução dos enunciados e alguns erros de tradução e de gramática não é uma prática recente.

⁶⁹ Especificamente, neste subponto, sempre que sejam mencionados exemplos concretos sobre as normas de legendagem aberta em Portugal, recorrer-se-á àquelas estipuladas por Josélia Neves (2005b) e por Maria Aute de Barros (constantes de um documento policopiado, que segue de perto as indicações de Ivarsson, 1992).

Cintas (2003b: 149), relativamente ao número de caracteres e de espaços, cada uma das linhas de uma legenda não poderá exceder os 40⁷⁰. Evidentemente, este número encontra-se associado a imposições de critérios provindos de algumas entidades, assinaladamente a distribuidora, a empresa de legendagem e o canal de transmissão do filme/programa. Conquanto o número de caracteres e de espaços aconselhável a não ser desejavelmente transposto ser o 40, o último autor (*ibidem*) declara que o “[...] número mágico suele ser 35”, ou seja uma legenda bilinear não deverá ultrapassar os 70 caracteres, por motivos que se prendem com o tempo de leiturabilidade⁷¹ do texto legendado.

Quadro 3 – *BJD* – Posicionamento das legendas alinhadas à esquerda do ecrã (letra de música)

Nunca precisei de ninguém E fazer amor era uma diversão
--

Embora neste quadro estejam duas linhas, refira-se que elas surgem separadas no ecrã, ou seja, na versão legendada de *BJD* aparecem individualmente (até porque acompanham o lento ritmo da música), obviamente alinhadas à esquerda, mas na linha inferior do ecrã, por forma a interferirem o menos possível com a imagem do filme. Com o intuito de eliminar ao máximo a contaminação da imagem, Díaz Cintas (2003b: 146) sugere que as legendas limitem o seu impacto a $\frac{1}{12}$ da altura total do ecrã.

Geralmente, na legendagem aberta a banda sonora que acompanha um filme não é objecto de tradução/legendagem. Porém, algumas letras de canções são traduzidas/legendadas quando se consideram relevantes, porquanto são vistas como um elemento com carga semântica indispensável, para corroborar a acção do filme. No caso de *BJD*, em particular, a própria personagem principal, além de ouvir a música (sobre a temática da solidão), também a canta, o que constitui mais um motivo para que se tenha acertadamente optado pela sua tradução/legendagem.

⁷⁰ Note-se que os constrangimentos técnicos continuam a exercer a sua influência: por exemplo, se o legendador tiver de escrever uma determinada palavra em itálico, o que ocupará mais espaço na legenda, automaticamente, o profissional da TAV terá de ponderar sobre o número de caracteres das restantes palavras da legenda e o meio audiovisual em que as legendas surgirão.

⁷¹ Apesar de escassas, as análises sobre a leitura de legendas poderá vir a revelar-se sobremaneira proeminente na elaboração e na transmissão de legendas. Dos poucos estudos que consegui apurar acerca desta matéria, em particular, importa ressaltar, entre outros, o artigo de Géry d’Ydewalle *et al*: “Watching subtitled Television – Automatic Reading Behaviour” (1991: 650-666).

Quadro 4 – *BJD* – Casos excepcionais do posicionamento e do número de linhas das legendas no ecrã

Decidi tomar as rédeas da minha vida e começar um diário... "Peso: 68 kg"

Em *FG* não se verifica qualquer caso em que as linhas legendadas apresentadas no ecrã ultrapasse o número mais comum – duas. Contudo, em *BJD* isto ocorre em várias ocasiões e, como já se aludiu previamente, até surgem inscrições⁷², imitando a caligrafia manuscrita, na versão original do filme que obrigam a que o espaço normal de exibição das legendas – o canto inferior do ecrã – seja substituído por outro lugar. Neste sentido, *BJD* oferece mais desafios ao legendador do que *FG*. Por exemplo, quando em jeito de balão de pensamento, habitual na banda desenhada, Bridget Jones, em contacto telefónico com um amiga, mostra desconhecer a morte de um autor com quem finge falar diante do patrão, surge inscrito no ecrã “Fuuuuuuuuuck!” e a tradução legendada – Pooooooooorra! – situa-se na parte superior do ecrã. Esta prática não é assim tão excepcional como se possa pensar, pois verifica-se que, principalmente, no início de um filme (ou de uma série televisiva), enquanto é exibido o seu genérico e as personagens já se encontram a interagir discursivamente, se recorre frequentemente a este tipo de ajustes espaciais das legendas na L/CC.

De acordo com Díaz Cintas (2003b: 147), a posição das legendas poderá ainda sofrer alterações, na eventualidade de o fundo da fotografia ser demasiadamente claro, comprometendo a leitura da mensagem, ou se o desenrolar da acção-chave, numa determinada cena, estiver centrado no lado inferior do ecrã (se bem que, actualmente, os caracteres já sejam contornados a preto). Aconselha-se (*ibidem*), portanto, a deslocalização do texto legendado apenas nas circunstâncias que se acabam de descrever para que o (tele)espectador não se defronte com algo a que não está acostumado, tornando a leitura de legendas e, consequentemente, o acompanhamento da acção do filme uma tarefa mais complexa do que o estritamente necessário.

⁷² As **inscrições** são elementos verbais, constantes do próprio filme, por exemplo, o que vem escrito nos jornais, nas cartas, nos cartazes, etc. Os **oráculos** são, igualmente, elementos verbais, mas que não integram a imagem original do filme, sendo acrescentados na sua fase de pós-produção, como é o caso dos nomes de locais, datas,... Neste caso em particular, embora colocadas na fase de pós-produção, consideram-se inscrições, os caracteres que imitam a caligrafia de Bridget na própria película como se do seu diário se tratasse.

Por sistema, a **deslocalização das legendas**, num filme dirigido ao público geral, tornou-se mais comum do que o recurso a legendas com cores diferentes, aconselhadas para as legendas fechadas (intra/interlinguísticas)⁷³ vocacionadas para um públicos minoritários e com necessidades especiais.

Em muitos filmes, cujo veículo de transmissão é a cassette de VHS, dá-se uma fuga à regra da legenda branca, visto que as legendas são frequentemente de cor amarela, por permitirem uma melhor legibilidade. Em certas ocasiões, também se pode verificar o uso de uma caixa preta com o intuito de ocultar a legenda original do filme, em cenas em que se fala numa segunda língua estrangeira. Um exemplo bem ilustrativo de ocorrências desta natureza são visíveis na comédia *My Big Fat Greek Wedding*, (realizado por Joel Zwick, em 2001), na qual as personagens de ascendência grega, por vezes, falam grego e na fita original surge a legenda em inglês que, por seu turno, é substituída por legendas em português sobre uma caixa de cor preta, com vista a não causar ruído ou poluição visual.

De regresso à legenda de três linhas acima transcrita, em termos estatísticos, esta acarreta alguns perigos no que respeita às convenções de tamanho das legendas: no ecrã são exibidas três linhas, com catorze palavras e setenta caracteres com os espaços. Ora, estes factores levantam algumas questões que nos direccionam para a componente spatiotemporal. Instituiu-se de um modo consensual (Ivarsson, 1992: 66; Díaz Cintas, 2003b:149 e Chaume, 2004: 100, entre outros) que, para além do ritmo mais ou menos acelerado do filme ou das tomadas de palavra num diálogo, o espaço ocupado por uma legenda determinará, em grande parte, as condições da sua recepção, esboçadas no **tempo de exposição e de leitura** da própria legenda.

⁷³ Josélia Neves (2005b: 16-17) foca precisamente esta questão, ao esclarecer que, relativamente à tradução para teletexto “[...] as condições técnicas dos equipamentos de teletexto actuais [...] permitem a utilização de um leque de oito cores, aplicáveis à letra e à caixa de texto: branco, preto, amarelo, cyan, verde, magenta, vermelho e azul. Todas as combinações são tecnicamente viáveis, o que não significa que sejam adequadas à legendagem por razões de legibilidade.

O recurso a legendas de cores diferentes deverá ser feito de forma consistente e sem que se torne um elemento distractivo ou susceptível de confusão”.

Na legendagem fechada também se usa a caixa preta a fim de evitar situações de difícil leitura dos caracteres, situação que se prevê vir a ser ultrapassada com o advento do teletexto digital.

Na legendagem para Surdos, verifica-se ainda uma maior deslocalização das legendas do que na legendagem aberta, já que as legendas no ecrã são colocadas em função dos local onde se encontram as personagens. Por este motivo, é frequente presenciarmos a existência concomitante de uma legenda bilinear, cujas linhas se encontram alinhadas à esquerda e à direita do ecrã. Na legendagem fechada também se usa a caixa preta a fim de evitar situações de difícil leitura dos caracteres, situação que se prevê vir a ser ultrapassada com o advento do teletexto digital.

No que toca ao tempo de exposição de uma legenda, este terá que respeitar, primeiramente, a **sincronização de morfologia triádica**: palavra – som – imagem. Na realidade, como revelam Ivarsson e Carroll (1998: 64) não basta ver a acção de um filme e ler as legendas, dado que a banda sonora pode encaminhar e reforçar a mensagem proferida no original e a própria legenda.

Genericamente, no que respeita ao público-alvo a que se destina o produto audiovisual, os tradutores/legendadores são aconselhados a estabelecer o ritmo de leitura regular das legendas durante os primeiros 30 segundos do filme (*idem*: 73). Recomenda-se também deixar-se um espaço de quatro fotogramas, ou o equivalente a $\frac{1}{6}$ de segundo entre cada sequência de legendas, mesmo quando se trata do prolongamento de um diálogo (*idem*: 65). Isto deve-se a experiências, realizadas neste campo (*idem*: 64), que têm demonstrado que, se uma legenda for substituída por outra sem uma pausa entre elas, o olho não regista o facto do aparecimento da nova legenda e fixa outra parte do ecrã. Por este motivo, os sistemas de legendagem modernos têm uma função de atraso/intervalo automático antes do aparecimento/da inserção da nova legenda; este atraso/intervalo tem a duração de 4-6 fotogramas, ou equivale a $\frac{1}{6}$ e $\frac{1}{4}$ de um segundo (este intervalo pode ser ajustado e é pré-definido pelo tradutor/legendador).

A permanência das legendas no ecrã deverá reflectir o ritmo do filme (Díaz Cintas, 2003b: 155). Naturalmente, subentende-se que a entrada (“in-cue”) e a saída (“out-cue”) das legendas devem acompanhar, as mudanças/cortes de planos, a cadência das intervenções das personagens, tendo em conta os momentos de pausa, de interrupção, ou mesmo determinados aspectos fonéticos e, finalmente, assegurando um ritmo de leitura equilibrado e adequado ao público-alvo.

Quadro 5 – FG – Entrada (“in-cue”) e saída (“out-cue”) e tempo de exposição das legendas

Versão Original	Versão Traduzida
1 Hello. My name's Forrest--Forrest Gump.	1 00:03:16,282 --> 00:03:20,944 Olá. Chamo-me Forrest. Forrest Gump.
2 Do you want a chocolate?	2 00:03:26,876 --> 00:03:28,785 Quer um bombom?
3 I could eat about a million and a half of these.	3 00:03:31,213 --> 00:03:35,756 Era capaz de comer um milhão e meio deles.
4 My mama always said	4 00:03:35,843 --> 00:03:40,754 A minha mãe dizia que a vida é como uma caixa de bombons...
5 Life was like a box of chocolates.	5 00:03:43,225 --> 00:03:46,677 nunca se sabe o que nos calha.
6 You never know what you're going to get.	

Para melhor elucidar a dinâmica dos códigos de tempo/temporização (“cueing”) acima transcritos, reportar-me-ei apenas à primeira legenda bilinear da versão traduzida. A indicação inicial de tempo que se apresenta (00:03:16,282 --> 00:03:20,944) deverá entender-se do seguinte modo: a legenda foi inserida, relativamente à duração do filme, às zero horas, três minutos e dezasseis vírgula duzentos e oitenta e dois segundos, tendo sido objecto de exposição durante 4,662 segundos.

A sincronização entre a imagem e a legenda tem-se revelado mais desafiadora desde a década de 19(90) em que a acção dos filmes apresenta uma maior velocidade de que não usufruía até então. Indubitavelmente, este é um factor condicionante daquilo que Ivarsson e Carroll (1998: 66) concluem: devido às alterações na percepção dos “habitués” do cinema, verifica-se que o tempo de exposição de uma legenda no ecrã é actualmente mais rápida do que há 30 ou 40 anos. Por esta razão, hoje em dia, observa-se que os tradutores/legendadores traduzem mais diálogos do que anteriormente e o comprimento da legenda aumentou, bem como o número das legendas de uma linha. Para além dos aspectos focados, não podem ser descurados outros elementos que concorrem para o comportamento do público-alvo atinentes à leiturabilidade das legendas: o grau de literacia, o nível de familiarização com o género do programa exibido e o registo de língua utilizado (*idem*: 65).

Na minha opinião, a maior velocidade de apresentação e exposição das legendas no ecrã permite ainda concluir que qualquer norma que se estabeleça quanto a esta temática

não é imutável, podendo, logicamente, ser passível de alterações no futuro, dadas as novidades tecnológicas que se multiplicam de dia para dia.

Efectivamente, segundo Díaz Cintas (2003b: 153), calcula-se que um leitor médio seja capaz de ler entre 150 a 180 palavras por minuto, o que resulta numa estimativa de 2 a 3 palavras por segundo. Partindo destes dados, inferir-se-á a sua utilidade na velocidade da leitura das legendas. Além disso, coligindo informação advinda de algumas experiências conduzidas, por diversos estudiosos, relativamente à **sincronização entre a imagem, o som e o ritmo de leitura de legendas** em língua inglesa, Ivarsson (1992: 37-51) partilha algumas observações que considero fulcrais para o tema que agora me ocupa:

- mais de 90% os indivíduos, que não apresentem qualquer disfunção mental, auditiva e visual, conseguem ler uma legenda de 2 linhas em menos de 4 segundos e alguns precisarão apenas de 2 segundos para o fazer;
- o tempo para ver e ouvir o que se passa no ecrã o que demora cerca de 0.35 segundos;
- a maior parte dos sujeitos necessita entre 4.5 e 6 segundos para ler uma legenda de 2 linhas satisfatoriamente⁷⁴, por esta razão, um bom teste para a leitura de legendas consistirá no facto de o legendador dever conseguir ler a legenda que produziu entre 3 a 4 vezes, enquanto que o leitor comum a lerá apenas uma vez;
- quantas mais palavras tiver a legenda, menos tempo nos detemos em cada palavra, ou seja, as legendas mais pequenas levam mais tempo a ler (principalmente na TV); portanto, as legendas de 2 linhas são preferíveis às de 1 linha, que deverá permanecer no ecrã não mais de 4 segundos (excepto se se tratar de canções com ritmo lento, de uma declamação pausada de um poema, etc.);
- teoricamente, se uma legenda for pequena, de uma só palavra, por exemplo, poderá ser retirada após meio segundo, porém, há o risco de o olho não a registar. Por isso, deverá permanecer no ecrã 1.5 segundos; as legendas não deverão permanecer no ecrã mais de 2 segundos após o último enunciado, mesmo que nada mais venha a ser proferido depois daquele tempo.

⁷⁴ Daí que seja frequente encontrarmos referências (na literatura sobre este assunto) à regra dos seis segundos.

Os meios de transmissão dos filmes mostram ter um enorme peso na dimensão spatiotemporal das legendas. Assim, sabe-se que cada meio de transmissão dos programas audiovisuais – os ecrãs de cinema e da televisão, o monitor do computador, o filme gravado em DVD ou em VHS – obrigam a que, na realização do seu trabalho, o profissional de TAV tenha em linha de conta o meio de emissão do material traduzido e legendado. Logo, cada um destes meios exige uma flexibilização dos propósitos operatórios de tradução/legendagem, resultantes das suas restrições técnicas, nomeadamente o número efectivo de pixels que compõem o ecrã e que determinará a qualidade da definição da imagem, seja do filme, seja da legibilidade das próprias legendas.

Em termos numéricos, segundo Ivarsson e Carroll (1998: 66), o meio audiovisual que oferece uma resolução efectiva de imagem superior é o cinema, com 3 000 000 píxeis, seguido da televisão com 600 000. A superior clareza dos caracteres leva a que a mesma legenda seja lida com mais facilidade no cinema, e o tempo dispendido na sua leitura seja menor em 30%, do que na televisão. Daí que as legendas realizadas para o cinema (24 fotogramas por segundo) não devam ser transpostas sem adaptações para a televisão (25 fotogramas por segundo, ou 50 meios fotogramas por segundo), sob pena de se revelarem rápidas de mais para este meio, colocando em perigo a sua legibilidade na íntegra.

No que diz respeito às legendas em VHS (*idem*: 66), a imagem é ainda menos nítida devido à corrupção dos sinais do próprio leitor de vídeo, fazendo com que os contornos dos caracteres sejam menos definidos, o que requer uma maior concentração na descodificação das legendas. Contudo, o vídeo permite a possibilidade de o utilizador poder parar, avançar ou recuar no filme. Esta última oportunidade poderá ser bastante vantajosa, pois se alguma legenda ficou por ler ou a alguma cena ficou por ver, o espectador retomará a sua leitura ou o seu visionamento. Evidentemente, que, em relação à leitura das legendas no DVD, embora este meio digital reúna condições para proporcionar uma alta resolução da imagem e dos caracteres, o veículo de transmissão – a televisão (exceptuando o caso da HDTV – High Definition Television – de comercialização ainda reduzida actualmente) ou o monitor do computador – impossibilita a optimização da definição daqueles elementos, equiparando-a à das cassetes de vídeo (*idem*: 69), embora esta seja uma tendência a desaparecer no futuro. As grandes descobertas tecnológicas (a televisão digital e interactiva

e/ou outros meios audiovisuais que estão para vir) anunciam enormes alterações que, com certeza, obrigarão a redimensionar a actividade do legendador e consequentemente a do tradutor.

Em consonância com algumas das experiências descritas por Ivarsson e Carroll (*idem*: 68; 71), a interdependência entre o meio audiovisual, o grau de legibilidade e velocidade de leitura poderá ser sintetizada heurísticamente do seguinte modo: um filme (em língua inglesa), cuja duração seja, genericamente de 90 minutos, contém, em média, 900 legendas para a sua versão cinematográfica, 750 para o vídeo e 650 para a televisão⁷⁵. Por conseguinte, os autores (*idem*: 68) asseveram: “[A]s a result video subtitles are far less legible than film subtitles and inferior to those on television, whether broadcast terrestrially or by satellite or distributed by cable”. A juntar ao exposto, Díaz Cintas (2003b: 156) informa que a situação ideal surgirá quando o mesmo filme for sujeito a diferentes traduções, consoante o canal de transmissão.

1.5.4 Os aspectos linguísticos da legendagem

Não sendo exclusivo da actividade específica de TAV, o fenómeno de redução é apontado sistematicamente como uma propriedade marcante da legendagem, tal como Helena Kruger (2001: 177) atesta:

Translation proper involves passing from one language to another, mostly in the same form (written or oral). Subtitling, on the other hand, involves passing from spoken language to written language, which consistently requires a substantial amount of condensation. The condensation is required because within any given time a much larger volume of text can be assimilated aurally than visually. Within this framework, interlingual subtitling can therefore be classified as a form of translation [...], nevertheless it is also distinguished from translation proper by certain unique characteristics, most notably the amount of condensation involved.

Na verdade, raramente o número de palavras na L/CC é equivalente àquele do texto na L/CP. E justamente é o que acontece com os filmes em estudo:

⁷⁵ O tratamento desta questão encontra-se por realizar no domínio da legendagem do mesmo filme para vários meios audiovisuais no panorama português. Assim como também está por efectuar a relação directa entre as legendas elaboradas para os distintos meios, o grau de legibilidade e o ritmo de leitura. Note-se também que os números acima apresentados diferem com a língua para que se traduz e o ritmo singular de cada filme.

Quadro 6 – Percentagem de redução entre as versões originais e versões legendadas de *BJD* e de *FG*

FILME	<i>BJD</i> : versão original:	<i>BJD</i> : versão traduzida/ legendada:	Percentagem de Redução	<i>FG</i> : versão original	<i>FG</i> versão traduzida/ legendada:	Percentagem de Redução
número de palavras	9572	7737	19%	22362	15078	33%
número de caracteres	42665	36677	14%	112910	78478	30%
número de legendas	1930	1583	18%	2125	1248	49%

O tratamento do factor distintivo da redução na modalidade da legendagem abre caminho ao debate de foro linguístico que perpassa a prática da tradução interlinguística e intersemiótica. A redução, além de constituir uma das especificidades da legendagem, é igualmente, segundo Díaz Cintas (2003: 210), um ponto que lhe confere debilidade, minando o seu estatuto na área dos estudos sobre tradução.

Uma vez identificada uma das substâncias formais – a redução – que singulariza a modalidade de legendagem interlinguística (inglês/português, neste caso concreto) e intersemiótica (oralidade/escrita), torna-se necessário ampliar algumas considerações sobre o assunto.

Em primeiro lugar, constata-se que a redução dos enunciados difere de filme para filme, como indica a informação do Quadro 6, em que se observa uma superior economia de expressão escrita na versão legendada de *FG*. Em segundo lugar, a redução (que no plano retórico se denomina “elipse”), enquanto processo de tradução, pressupõe sempre a omissão de elementos linguísticos e poderá surgir na legenda sob duas formas: a parcial e a total. De acordo com Díaz Cintas (1997: 181), na **redução parcial** incluem-se a condensação ou a concisão, sendo que na **redução total** se inscrevem a eliminação, a omissão ou a supressão de material linguístico. Em relação à tomada posição perante aquilo que se vai ou não traduzir/legendar, Josélia Neves (2005b: 32) propugna que existem três tipos de elementos a ponderar: os indispensáveis, os parcialmente dispensáveis e os dispensáveis, sendo, respectivamente, os primeiros de transferência intra/interlinguística obrigatória, os segundos passíveis de condensação e os últimos elementos susceptíveis de omissão. Estas conjecturas são aplicáveis aos casos de legendagem aberta ou fechada.

Convém referir que no plano da condensação ou da concisão se verifica um processo de fusão de uma ou várias orações e/ou frases numa só, a fim de resolver situações de

sincronia semântica entre o que a imagem mostra, o que se ouve e o que se lê através da legenda, evitando assim a existência de **assincronia**. Na minha perspectiva, é de sublinhar ainda que o fenómeno da redução, como processo tradutológico, nem sempre assume uma carga negativa e nefasta para o produto final. Contrariamente às ocorrências do texto traduzido, despojado de qualquer imagem e impresso em suporte de papel, a redução na legendagem torna-se, em certa medida, aceitável, no sentido em que pode poupar a tradução à existência de elementos de comunicação redundantes, ou mesmo totalmente desnecessários à sincronia semântica. Seguramente que, nos casos em que isto acontece, a redução usufrui de sucesso comunicativo devido à existência da imagem e do som (efeitos especiais, banda sonora).

Existe um conjunto de elementos linguísticos, caracteristicamente identificados com o discurso oral, cuja redução, total ou parcial, se anuncia altamente provável na legendagem (discurso escrito). Em termos concretos, refiram-se as interjeições, as frases elípticas, as redundâncias, as repetições vocabulares, as autocorreções, as interrupções discursivas, os bordões de linguagem, os mecanismos de hesitação conversacional,... Tveit (2004: 16) explica que também os elos coesivos, primacialmente, as conjunções, embora consideradas marcadoras do estilo discursivo e do nível de língua, são geralmente anulados na legendagem. Os modificadores – por exemplo, os adjectivos e, principalmente, os advérbios – são comumente objecto de redução na legendagem devido a restrições de ordem spatiotemporal, facto que pode constituir um risco tradutológico de enorme dimensão quando se trata de programas informativos (Tveit, *idem*: 38).

Indubitavelmente, alguns dos factores de redução enunciados auxiliam na transmissão de um determinado significado que não pode passar despercebido à sensibilidade do tradutor/legendador, pelo seu interesse, por exemplo, na caracterização psicológica de uma personagem. A construção da personagem Daniel Cleaver em *BJ* é bem elucidativa, pelo seu discurso hesitante, o que concorre para o tipificar como indivíduo de comportamento emocional instável e como mentiroso. No entanto, penso que as perdas tradutológicas neste campo não são excessivamente notórias, na medida em que as dimensões imagética e sonora da longa-metragem compensam a grande maioria das reduções detectadas. Num nível mais abstracto, o grupo de matéria linguística associado à oralidade e que, por vezes, fica sujeito ao processo de redução, poderá actuar como

propiciador da função estilística da linguagem fílmica, constituindo uma das desvantagens da legendagem face a outras modalidades de TAV.

Outro parâmetro a ter em conta, é o da **isocronia**: muitas vezes, um enunciado tem de ser objecto de redução, visto que na língua original é quantitativamente menos palavroso. Ora, isto significa que a legenda não pode ter uma longevidade muito superior à dos enunciados proferidos pelas personagens. A redução pode ainda provir da necessidade da manutenção da **sincronia cinésica**. Por outras palavras, a legenda não poderá opor-se à acção dos actores, excepto por razões estéticas da escolha do próprio realizador ou pela motivação humorística ou irónica do filme. Apesar de na legendagem não se impor com tanta veemência o particular cuidado na manutenção **sincronia fonética**, como se torna imprescindível na dobragem, quando se trata de grandes planos de personagens, sempre que a L/CC o permitir, será aconselhável contemplar a possibilidade de garantir a sincronia fonética.

Efectivamente, tanto a redução, sob a forma de condensação, como a selecção daquilo que se deve ou não traduzir e/ou condensar instituem-se como “[...] the most difficult elements of the art, and mastering them is what distinguishes a good subtitler from a bad one [...] a good subtitler may not necessarily be a good translator and vice-versa” Ivarsson (1992: 90).

Thorsten Schröter, no seu artigo “Of holy goats and the NYPD – A study of language-based screen humour in translation” (*in*: Gyde Hansen *et al* (eds.), 2004: 157-168) admite a indispensabilidade de estudos comparativos que aprofundem a questão da redução. Este autor levou a cabo a análise de sete filmes legendados, para a TV e para DVD, em sete línguas europeias diferentes. As conclusões da sua investigação revelaram ser imprescindíveis para a temática dos **mecanismos linguísticos do humor legendado**, visto que, em termos quantitativos, se verificou haver, relativamente à versão original dos filmes, uma redução de $\frac{1}{3}$ das estratégias de transferência interlinguística do humor (com especial ênfase nos jogos de palavras (*idem*: 165)).

“You Got the Picture? On the Polysemiotics of Subtitling Wordplay” é o artigo em que Henrik Gottlieb (*in*: Delabastita (ed.) 1997: 207-232) discorre sobre a amplitude do talento do profissional de TAV na transferência interlinguística dos jogos de palavras radicados na homonímia (lexical, oracional e colocacional), na homofonia (trocadilhos fonéticos), na homografia e na paronímia. Enquanto meios de transmissão polissemióticos,

porquanto se socorrem simultaneamente de múltiplas vias de comunicação (imagem/som/palavra), os audiovisuais permitem habitualmente solucionar os problemas de redução verbal, através da imagem e de outros efeitos sonoros. Contudo, é justamente por se tratar de um meio de comunicação polissemiótico que, com frequência, se colocam entraves à tradução dos jogos lexicais ou até semânticos (sinonímia, antonímia, hiperonímia, hiponímia, polissemia e ambiguidade) manifestos reiteradamente no discurso humorístico.

Gottlieb (*idem*: 210) sugere que na legendagem as resoluções tradutológicas dos jogos de palavras possam surgir sob as formas de:

- literalização (destituídos do efeito cómico);
- equivalência (conservando o impacto humorístico);
- substituição por um enunciado que não contemple o jogo linguístico;
- transposição (alterações sintáticas na L/CC) e modulação (manipulação da estrutura mental da L/CP);
- redução total (reservando o espaço e o tempo para a legenda seguinte).

As perdas observadas por Gottlieb, a partir de uma experiência relatada no seu artigo (*idem*: 216), na tradução para legendagem dos jogos de palavras advêm essencialmente de três circunstâncias: os constrangimentos linguísticos específicos de uma língua que embargam a sua tradução, as limitações técnicas inerentes aos meios audiovisuais e, em terceiro lugar, os constrangimentos humanos que deixam reflectir a ausência de talento, de interesse, de incentivo ou de experiência do profissional, a pressão do tempo e, atrevo-me a acrescentar, a falta de um trabalho aturado de revisão.

No tratamento de jogos linguísticos as técnicas editoriais a que os tradutores de textos não audiovisuais procedem não são aplicáveis, na sua grande maioria, ao trabalho de tradução/legendagem. Isto é ainda mais evidente se falarmos das notas do tradutor, tão raras quanto breves na legendagem. Com efeito, Dirk Delabastita ((ed.) 1996: 134) sugere alguns processos através dos quais os tradutores poderão apresentar algumas justificações prefaciais em relação às escolhas tradutológicas, ou mesmo recorrer a notas de rodapé explicativas ao longo dos textos traduzidos. Todavia, como se torna perceptível, mediante o que se tem vindo a afirmar, as notas de rodapé, os comentários justificativos não podem, física e temporalmente, figurar na legendagem. A única via praticável e que se aproximará

àquilo a que, nos termos de Leo Hickey ((ed.) 1998: 221), se designou por exegese ou explicação (“exegesis or explanation of the ST [Source Text]”) do texto-fonte, na legendagem é a **explicitação**, um lacónico comentário explicativo que, de maneira geral, integra a legenda, indicado entre parênteses. Depreende-se, então, que, para atingir a equivalência dos intercâmbios verbais na L/CC, seja imperativo que o tradutor/legendador esteja consciente da imediata avaliação das suas escolhas tradutológicas e que o meio de transmitir o seu trabalho não lhe permite quaisquer justificações⁷⁶.

Os comentários que se vêm tecendo acerca da tradução dos jogos de palavras servem de elemento catalisador para a reflexão sobre outros aspectos linguísticos que oferecem resistência em termos tradutológicos, pela sua assimetria linguístico-cultural, mas que, no entanto, proporcionam um confronto entre “[...] different domains of human knowledge and experience. In that sense, wordplay is a perfect illustration of the close ties between language and thought” (Bristra Alexieva, *in*: Delabastita (ed.), 1997: 152). Portanto, existe um conjunto de mecanismos verbais cuja (in)tradutibilidade suscita sempre algumas reservas no seu tratamento. Em harmonia com o artigo de Kathleen Davis (*in*: Delabastita (ed.), 1997: 23-40) considera-se que, embora os jogos de palavras constituam um aspecto marcadamente idiossincrático de cada língua, nunca virá a ser um instrumento de pureza identitária (“pure self-identity”, p. 40) dentro de um sistema linguístico, pelo que deverá funcionar como uma relação dentro de um “[...] open language system. It is, therefore, available to translation in the sense that descriptive translation studies applies that term today”.

Os conceitos culturalmente específicos, a inexistência lexicalizada de algumas noções e da terminologia específica na L/CC, a divergência semântica na L/CP, a diferente carga expressiva entre palavras de fácil tradução e o uso de empréstimos na L/CP são as causas apontadas, por Tveit (2004: 49- 53), para sustentar a total ausência de equivalência entre dois ou mais sistemas linguísticos. Devido aos **problemas de equivalência** indicados, aos apertados prazos de entrega do trabalho, o público-alvo, etc., no que diz respeito à tradução para legendagem, Tveit (*idem*: 55-57) sugere a adopção de algumas estratégias:

⁷⁶ Embora raríssimos os casos, existem notas explicativas na parte superior do ecrã, como é verificável na tradução do filme *Kozure Okami: Mei Fumando (The Crossroads to Hell)*, realizado por Kenji Misumi, em 1973. As notas explicativas fornecidas são do foro linguístico-cultural quando em inglês não existe um significado equivalente ao original em japonês. No cenário português, até à presente data, desconheço a existência de notas explicativas que vão para além da explicitação terminológica.

- o emprego de uma palavra ou termo mais genérico;
- a utilização de uma palavra semanticamente mais neutra (particularmente quando se trata de assuntos informativos de natureza mais sensível);
- a substituição cultural (dependendo do grau que separa as duas culturas em questão, este processo é mais comum na dobragem);
- o uso de empréstimos linguísticos (especialmente se o termo é habitualmente utilizado na L/CC);
- a redução total ou condensação;
- a implementação de breves descrições (paráfrase, explicitação).

Perante a enumeração de parâmetros que podem obstar à fluidez da actividade do tradutor/legendador e a indicação de hipotéticas soluções disponíveis ao seu alcance, convém salientar que o bom senso do profissional deve imperar, ajudando desse modo na construção da sua competência estratégica (*vide* Capítulo III).

Se se considerar uma combinação lexical não livre ou restrita como é o caso dos frasemas completos⁷⁷, comumente denominados como “expressões idiomáticas”, verificar-se-á que o tradutor/legendador não poderá usufruir da criatividade tradutológica, a não ser que, dado o contexto, esta oblitere o significado do enunciado no seu todo ou que o idioma seja parcialmente adulterado para assumir um significado renovado. Deste modo, constitui nota de discussão a tradução das expressões idiomáticas, proferidas por Gump em momentos distintos do filme, que em seguida se transcrevem:

⁷⁷ Na obra *A Unidade Lexicográfica: Palavras, Colocações, Frasemas, Pragmatemas* (2001: 171), Iriarte Sanromán afirma que “[...] para exprimir um determinado sentido, os lexemas podem combinar-se, formando sintagmas, de maneira livre ou de maneira restrita”. Embora o autor distinga nas combinações restritas ou não livres os frasemas pragmáticos ou pragmatemas dos frasemas semânticos, que por sua vez são subdivididos em frasemas completos, semi-frasemas (ou colocações) e quase-frasemas (*idem*: 173), a combinação não livre que importa aqui realçar a dos frasemas completos. Parafraseando o autor (*idem*: 174), esta pode ser definida como uma combinação de dois ou mais lexemas, cujo significante é a soma regular dos significantes dos lexemas constituintes, mas cujo significado difere desta união regular, assumido, portanto um significado distinto.

Quadro 7 – FG – Frasesmas completos

TEXTO ORIGINAL	VERSÃO TRADUZIDA/ LEGENDADA
1- Forrest: (voice-over) From that day on, we was always together. Jenny and me were just like peas and carrots again.	A partir desse dia, andámos sempre juntos. // A Jenny e eu/ éramos como ervilhas com cenouras. //
2- Forrest: (voice-over) It was the happiest moment of my life. Jenny and me were just like peas and carrots again.	Foi o momento/ mais feliz da minha vida. // A Jenny e eu éramos de novo/ como ervilhas e cenouras. //
3- Forrest: (voice-over) I never really knew why she came back, but I didn't care. It was like olden times. We was like peas and carrots again.	Nunca soube porque voltou, / mas também não quis saber. // Era como nos velhos tempos, / éramos ervilhas e cenouras de novo. //

Os momentos de felicidade veiculados pelos três enunciados depreendem-se quer a partir da imagem do filme, quer do contexto linguístico que criado por Gump. Todavia, presencia-se a repetição do frasesma completo “like peas and carrots” que deveria ter merecido mais atenção por parte do tradutor/legendador.

Face às expressões idiomáticas, tal como acontece com o fenómeno linguístico em geral, o tradutor/legendador é colocado perante várias opções: apresentar um equivalente idiomático, parafrasear (através da explicitação ou da expansão) o sentido da expressão, substituir (de modo a compensar a perda) o idioma por outro frasesma semanticamente idêntico e proceder à sua redução total ou parcial (consoante a sua importância micro e macrotextual). Uma acção que não se oferece como alternativa seria fazer o que consta desta legenda em particular – a tradução literal.

Ilustrando as expressões idiomáticas as diferenças lexicais, morfológicas, idiolectais, regionais, sociais..., significará que os próprios sistemas linguísticos, enquanto repositórios da história de uma língua, apresentam maneiras distintas “[...] de se expressar, de traduzir os seus sentimentos, as suas emoções, as suas sensações, de denotar ou conotar certos lexemas” (Guilhermina Jorge, 2001: 217; 221). Daí que o tradutor/legendador deva dedicar um cuidado especial quando estiver perante a idiomaticidade, porquanto esta descreve, pelas imagens que sugere, o colorido da expressividade de um povo ou comunidade linguística, firmando a sua identidade. Na língua portuguesa “ser ervilhas e cenouras” constitui um frasesma quase ilógico (e é-o, em abstracto, quando descontextualizado) por não representar, de modo algum, a identidade linguística dos falantes desta língua. Por

consequente, sugere-se o **equivalente idiomático** “ser como unha e carne”, cristalizado na língua portuguesa para referir a união, geralmente muito amistosa, entre dois indivíduos.

O que aqui se acaba de afirmar a propósito das expressões idiomáticas, poderia advogar-se em situações de tradução implicando o texto parémico, aforismos, às frases feitas, enfim... a todas as fórmulas linguísticas fixas ou restritas.

Seja como for, e sabendo *a priori* que, quando se aborda a modalidade da legendagem se está perante fenómenos de redução verbal, se torna consideravelmente conspícua a necessidade de encontrar formas outras de comunicação interlinguística equivalente, apesar da redução ou da condensação. Tal como Helena Kruger (2001: 177) propõe:

[T]he temporal and spatial constraints imposed by the rhythm of the film on translation in interlingual subtitling, makes [sic] it simple to exempt these subtitles from the requirement of equivalence. This is so because it would much easier to condense, retaining just the essence of what is being said, than to condense while still deploying the full meaning-potential of the original utterance. However, by approaching the problem from a semiotic point of view, it becomes possible to obtain maximum equivalence *in spite of* condensation.

No contexto ficcional do cinema, não é raro dar-se o caso em que o humor verbal (e até o situacional/referencial) seja percebido e avaliado pelas próprias personagens que o produzem durante a sua interacção discursiva. Na maioria das ocasiões, o efeito humorístico resultante não se dirige às personagens intervenientes na trama do filme, mas ao público que o visiona, sendo este quem apanha o sucesso da piada. Daí que a procura da equivalência lexical, textual, atendendo às dimensões semântico-pragmáticas e culturais na legendagem seja singularmente potenciada quando se trata de enunciados de matriz humorística. Ignorar ou negligenciar (ou melhor dizendo, recorrer à redução total), o estímulo humorístico criado verbalmente numa cena de uma comédia cinematográfica, será, absolutamente, a última hipótese a contemplar pelo tradutor/legendador. Logo, regra geral, ao longo do percurso deste trabalho, e não obstante um eventual grau de redução ou de condensação, deve pressupor-se que se propugnar, como ponto essencial de partida, pela transferência interlinguística de todos os enunciados humorísticos que se vão entretendo na intriga cinematográfica, contribuindo para a manutenção da sua natureza cômica. Neste sentido, os enunciados humorísticos num filme (texto) não podem ser perspectivados isoladamente, mas articulados entre si com o intuito de consolidarem o

humor como um todo lógico, no seu plano macrotextual. Esta visão vai ao encontro do pensamento de Isabel Ermida (2003: 154):

[E]m vez de uma mera adição de parcelas, ou de um somatório de piadas soltas, o todo cómico do texto narrativo deve ser entendido como resultado das complexas interrelações, inclusivamente hierárquicas, que os variados elementos linguístico-estruturais estabelecem entre si.

Outro motivo que poderá ocasionar a redução está associado à **segmentação das legendas**. Idealmente, a segmentação dos enunciados traduzidos devia articular-se directamente com a sintaxe dos mesmos, ainda que na prática nem sempre se verifique.

Quadro 8 – FG – Segmentação das legendas

VERSÃO ORIGINAL	VERSÃO TRADUZIDA
Drill Sergeant: Gump! What's your sole purpose in this Army?	334 00:33:20,836 --> 00:33:24,668 Gump! Qual é o teu único propósito neste exército?
Forrest: To do whatever you tell me, Drill Sergeant!	335 00:33:24,757 --> 00:33:27,248 Fazer tudo o que me mandar, meu Sargento de Instrução!
Drill Sergeant: Godamnit, Gump! You're a goddamned genius! That's the most outstanding answer I've ever heard. You must have a goddamned I.Q. of a hundred and sixty! You are goddamned gifted, Private Gump!	336 00:33:27,343 --> 00:33:30,842 Raios, Gump, és o raio dum génio.
<i>(The Drill Sergeant moves down the line to the next man.)</i>	337 00:33:30,930 --> 00:33:33,421 É a melhor resposta que já ouvi!
Drill Sergeant: Listen up, people...	338 00:33:33,516 --> 00:33:38,723 Deves ter o raio dum Q.I. de 160. Tens o raio dum dom, recruta Gump.
Forrest: (voice-over) Now, for some reason, I fit in the Army like one of them round pegs. It's not really hard. You just make your bed real neat and remember to stand up straight. And always answer every question with "Yes, Drill Sergeant!"	339 00:33:39,980 --> 00:33:42,269 Atenção, pessoal!
	340 00:33:42,358 --> 00:33:46,569 Por qualquer razão, o exército assentava-me que nem uma luva.
	341 00:33:46,654 --> 00:33:48,646 Não é nada difícil.
	342 00:33:48,739 --> 00:33:52,073 Basta fazer bem a cama, andar com as costas direitas,
	343 00:33:52,159 --> 00:33:55,658 e responder a tudo com "Sim, meu Sargento de Instrução."

Todas as legendas (monolineares e bilineares) acima transcritas exibem a segmentação realizada em consonância com as unidades semanticamente lógicas do enunciado, o que não só facilita a leitura, como também a compreensão do filme no seu todo.

No quadro que se segue, ao analisar os dois modos de divisão da mesma legenda⁷⁸ não será complicado inferir que as legendas da coluna **A** apresentam uma disposição equilibrada na sua dimensão espaciotemporal (justificada ao centro, contendo a legenda superior mais caracteres do que a inferior), comparativamente à legenda em **B**.

Quadro 9 – FG – Segmentação correcta (A) e incorrecta (B) das legendas

A	B
Deves ter o raio dum Q.I. de 160./ Tens o raio dum dom, recruta Gump.//	Deves ter o raio dum/ Q.I. de 160. Tens o raio dum dom, recruta Gump.//

Na coluna **B**, o lugar de divisão da legenda foi quase aleatório, dado que os seus elementos linguísticos poderiam ter sido erroneamente separados de formas variadas. Acresce à incorrecta segmentação registada na coluna **B** uma manifesta fragmentação da ordem lógica da frase, em que a remoção do Complemento Directo, na primeira linha, origina ruído na transferência interlinguística do enunciado na sua leitura e, ulteriormente, na sua interpretação.

Deste modo, a segmentação de uma legenda bilinear requer da parte do tradutor/legendador um conhecimento sólido do funcionamento sintáctico da língua (a constituição frásica e oracional).

Subscrevendo o legado de Díaz Cintas sobre esta matéria (2003: 218-222), adianta-se que a segmentação das legendas anuncia ainda outras particularidades a que o profissional de TAV deve estar atento:

- respeitar o ritmo do filme, reflectindo os efeitos requeridos (surpresa, hesitação...);
- relevar a segmentação sintáctico-semântica; relegando para segundo plano a distribuição simétrica linear;

⁷⁸ Doravante os símbolos para a marcação da segmentação das legendas utilizados são: / quebra de legenda bilinear e // representarão o final da legenda (bilinear ou monolinear), como se demonstra no Quadro 9. O símbolo [...] entre as legendas transcritas, indicará uma pausa entre as falas, *i. e.*, um abrandamento do ritmo entre enunciados legendados.

- nas frases simples, apresentadas bilinearmente na legenda, poderá separar-se o sujeito do predicado;
- evitar dividir o verbo dos seus complementos, um substantivo do artigo, um adjectivo do nome que lhe corresponde, etc.;
- evitar a divisão de orações em duas linhas (tanto nas orações coordenadas como nas subordinadas, a segmentação deve localizar-se antes da conjunção; no caso das frases compostas a divisão pode ainda ser feita antes da locução ou do pronome que separa a subordinada da principal);
- substituir, quando possível, substantivos longos por pronomes (manutenção coesiva);
- empregar letra minúscula na continuidade de uma legenda cuja frase ficou incompleta.

Inaceitável nas práticas de segmentação das legendas será a ocorrência de situações em que se proceda à translineação vocabular, à separação de um tempo verbal composto em duas linhas, ao uso abusivo de sinais de pontuação ou à fuga a aspectos previamente convencionados neste tipo de tradução (tipos de letra, numeração, moedas, uso de símbolos, de siglas e acrónimos, etc.).

A reflexão sobre os sinais de pontuação será regida pelos aspectos mais relevantes para este estudo, já que considero que o uso dos sinais pausais e melódicos na legendagem cumprem funções equiparáveis àquelas que se encontram noutros textos escritos. Sendo assim, a primeira questão a realçar é a de que, semelhantemente à transferência interlinguística, os sinais de pontuação são submetidos a processos de redução, de modo a não saturar o registo escrito da legenda, provocando problemas de leitura. Por outro lado, a redução torna-se compreensível se se pensar que, aliado ao discurso escrito (legenda), o (tele)espectador tem acesso às vozes dos actores e a todos os elementos prosódicos que a constituem. Como consequência directa disto, a moderação é a palavra de ordem quanto ao emprego dos **sinais de pontuação**.

Observem-se então algumas características que sofrem um desvio às regras gerais do emprego da pontuação⁷⁹: a **vírgula** poderá ser omitida na divisão das legendas e não

⁷⁹ Segue-se aqui o que está estipulado em normas fornecidas por algumas entidades (portuguesas) de tradução e legendagem de programas estrangeiros. Consulte-se igualmente Josélia Neves (2005b: 48-54) para a utilização da pontuação na legendagem fechada.

poderá coincidir com o final de uma legenda; o **hífen** (não o travessão) indicará o início de cada fala; o uso de parêntesis deve ser muito restrito (reservado para a explicitação ou para as brevíssimas notas do tradutor). As indicações de citações são feitas pelo uso de **aspas** em todas as legendas que aparecem no ecrã, no caso de a citação se alongar. Por uma questão de economia espaciotemporal, muitas vezes as aspas são substituídas por **apóstrofos**.

Há ainda outras convenções específicas da legendagem que convém abordar, sendo uma das mais proeminentes o uso do itálico. Quanto aos caracteres em **itálico** contemplam-se algumas situações, a saber: para distinguir a voz do narrador das demais personagens, para reproduzir vozes provenientes da rádio, da TV, de um altifalante, megafone... ou de uma personagem não visível no ecrã; para assinalar um monólogo interior; para realçar o uso de empréstimos linguísticos; para as canções, e para enfatizar informação ou um erro propositado.

Nem o itálico, nem as aspas são usados para reproduzir nomes de jornais, revistas, letreiros etc.; porém, para aqueles que absolutamente carecerem de tradução, vê-la-ão redigida em letras maiúsculas. Os casos das cartas suscitam algumas dificuldades, sendo que a sua leitura pode ser efectuada de várias maneiras (*vide* Ivarsson, 1992: 117-118):

- uso de itálico – leitura silenciosa da carta efectuada pelo destinatário, enquanto se ouve a voz do autor e monólogo interior do autor da carta enquanto a redige;
- uso simultâneo de itálico e de aspas – voz do destinatário audível enquanto lê a carta, embora não mexa os lábios;
- uso do tipo normal de caracteres – de modo audível, o autor lê a carta enquanto a escreve;

Relativamente a outras convenções importantes para o legendador, mas que no âmbito deste trabalho, se relegam para segundo plano por não servirem directamente os propósitos da análise do humor legendado, existem ainda algumas anotações de interesse. Por exemplo, as indicações das horas são, em regra, redigidas com números cardinais. Do zero até ao número nove as legendas podem conter a numeração árabe, a partir daí todos os números devem ser escritos por extenso, excepto nas indicações de datas (dia e ano). As unidades de peso e de medida deverão ser convertidas para o seu equivalente na L/C-alvo. Os símbolos utilizados para referir moedas estrangeiras deverão ser substituídos pelo lexema que os representa. Para os títulos de pessoas e para os nomes de cargos também é importante o fornecimento do seu equivalente, sempre que a L/CC o permita. Considera-se que as siglas constituem um grupo sintáctico (Diaz Cintas, 2003: 180) e que, por essa razão, não carecem de pontos finais entre cada uma das maiúsculas que as compõem. Com respeito ao uso de abreviaturas, deve limitar-se ao uso das mais conhecidas. Evidentemente, que todas estas regras estão sujeitas a não ser seguidas, mediante os casos concretos que cada tradutor julgará da forma mais adequada.

- uso do tipo normal de caracteres e aspas – após a redacção da carta, o autor lê-a audivelmente (esta ocorrência é vista como uma citação) e quando a carta é lida em voz alta pelo destinatário.

Saliente-se que os pormenores linguísticos aqui listados podem diferir de país para país, pelo que se considera premente um estudo actualizado e transversal das práticas de legendagem ao nível internacional.

Uma das questões pouco pacífica no seu tratamento tradutológico diz respeito à transferência linguística da **linguagem tabu** ou obscena nos filmes. A classificação deste tipo de linguagem depende largamente do modo como perspectivamos a língua e as funções que determinados vocábulos ou expressões desempenham nos contextos mais diversos, já que a sua aplicabilidade poderá espelhar estados de alma e das relações interpessoais diametralmente opostos, desde o amor ao ódio.

Extractadas algumas das conclusões a que Lars Andersson e Peter Trudgill (1990: 189-194) chegam, em *Bad Language*, conduzir-se-à a reflexão para a perspetivação de que “[B]ad language is also language [...] Language is constantly changing and so are our views of language. [...] Bad language is no threat to civilization”. Os autores referem que a fórmula lexicalizada “bad language” poderá assumir várias acepções, desde o mau uso das normas gramaticais (sintaxe, pronúncia, dicção...), passando pela blasfémia, à utilização de calão, que, não raro, se encontra associado a duas particularidades na sua caracterização: por um lado, a palavras tabu e, por outro lado, as restrições comportamentais socialmente regidas (*idem*: 13-31). Genericamente, na óptica de Andersson e Trudgill (*idem*: 55), as palavras tabu denotam, na cultura ocidental, os tabus existentes conexionados com o sexo, a religião, os excrementos, os grupos étnicos, a comida, os detritos e a morte. O vocabulário tabu indicia a persistência de temáticas marcadamente estereotipadas, tal como acontece com o humor que dispõe de processos estereotipados para atingir a sua intenção cômica (*vide* Capítulo III).

A questão particular sobre os termos e as expressões tabu, relacionados com a especificidade da conotação sexual, é lapidarmente revista por Díaz Cintas em “Sex, (Sub)Titles and Videotapes” (*in*: Lorenzo Garcia e Pereira Rodríguez (eds), 2001: 47-67). Respigando alguns exemplos da tradução para a língua inglesa de alguns filmes de Pedro Almodóvar, Díaz Cintas (*idem*: 63) conclui:

[T]he general belief, then, that viewers will accept swearing and sexual language so long as it conforms to their expectations seems to be one of the overriding factors in subtitling (...). Thus if the image is of a general or non obviously sexual nature, the translator will avoid sticking to the original text. However if the image is rather explicit, allowing the viewers to create their own expectations, the translator will opt for a fairly literal solution in English. Needless to say such a strategy on the part of the translator is likely to be at odds with the director's original intention.

No âmbito da TAV, as palavras tabu, proferidas oralmente pelas personagens, tornam-se objecto de redução parcial e mesmo total aquando da sua legendagem, pois como Ivarsson (1992: 126) confirma, a linguagem tabu, de carácter determinantemente obsceno, é susceptível de vir a provocar um efeito mais intenso quando registada por escrito. Numa apreciação crítica a um jogo da “playstation”, intitulado “The Getaway: Black Monday”, Paulo Portugal, adverte para o facto de se tratar de um jogo, cujos diálogos dobrados para português não serem aconselháveis a menores de idade e o nível de língua do discurso poder “[...] parecer um bocadinho pesado, mas acreditem que é mais brando do que o original em inglês”⁸⁰.

Em “Translating Taboo” Maria Teresa Roberto e Maria José Veiga (2003: 255-278), tomando como ponto de partida a análise de cenas de dois filmes, pródigos no recurso a este nível de linguagem, – *Pulp Fiction* (realizado por Quentin Tarantino, em 1994) e *Analyze This* (realizado por Harold Ramis, em 1996) – demonstram que se observa, efectivamente, uma perda substancial de palavras tabu na sua transferência interlinguística. Assinale-se ainda que, apesar de ser naturalmente expectável o fenómeno da redução na legendagem, a elipse das palavras tabu supera grandemente as expectativas regulares daquele processo de tradução, correndo um duplo risco: o de não fornecer ao (tele)espectador a variedade dos níveis de língua patenteados no filme e o de se comprometer a mensagem original que o realizador pretende transmitir ao público (*idem*: 64).

⁸⁰ Vide *Playstation 2 – Revista Oficial – Portugal*, Novembro de 2004, p. 45.

Também na revista *TVMais*, nº 633, ano XIII, de 2005 se pode ler uma pequena notícia acerca da linguagem tabu no cinema: “[V]er um filme só por ver não é entretenimento para alguns. Há aqueles que se dedicam a contar o número de falhas e erros que cada película apresenta. Há também quem se dedique a contar o número de palavrões ditos num filme. Este ano, os candidatos aos Óscares não escaparam e o grande vencedor no que toca a obscenidades proferidas é “O Aviador”, com 125 palavrões, seguido de perto por “Sideways”, com 118. “Ray” vem a seguir, com 95, e “Million Dollar Baby”, com 53. “À Procura da Terra do Nunca” tem apenas (!), 4. Mas é em “Sideways” que se ouve mais vezes a palavra começada por F: 70 vezes. O filme “Platoon” continua a deter o recorde absoluto com 337 palavrões”.

O grau de comprometimento da tradução/legendagem com a intenção comunicativa do filme é passível de ser variável, em consonância com os propósitos que o realizador designou para a transmissão da sua mensagem. Assim, a título ilustrativo, no filme *Deuce Bigalow: Male Gigolo* (realizado por Mike Mitchell, em 1999) emerge como essencial a necessidade de retratar a linguagem tabu, tal como a personagem Ruth a explicita na sua interação com os outros, dado que sofre da Síndrome de Tourette, o que lhe provoca explosões incontroláveis de verbalização de obscenidades (ou coprolalia), nos contextos quotidianos mais variados e socialmente menos aceitáveis. Caso contrário, a ausência da tradução das palavras tabu ou até da sua neutralização (substituição por palavras menos reprováveis pela comunidade em geral) defraudariam a caracterização desta personagem, na sua completude construtiva, e, conseqüentemente, o entendimento das acções de Deuce Bigalow face a Ruth, seriam seriamente desprovidas de coerência, ora ao nível microtextual, ora no plano macrotextual do filme.

Um resultado paralelo ao que se acabou de enunciar poderia suceder com a construção da personagem Shazza, em *BJD*, cuja característica idiossincrática do seu discurso recai substancialmente no emprego de palavras tabu, exemplificado no diálogo abaixo transcrito.

Quadro 10 – BJD – Tratamento da linguagem tabu

VERSÃO ORIGINAL	VERSÃO TRADUZIDA/LEGENDADA
1-Bridget (voice-over): Emergency summit with urban family... for coherent discussion of career crisis.	Cimeira de urgência/ com a família urbana...// para discussão coerente/ da crise na carreira.//
2- Shazza to Bridget Fuck 'em. Fuck the lot of them. Tell them they can stick fucking Leavis... up their fucking asses.	Fodam-se./ Que se fodam todos.// Diz-lhes que podem enfiar o Leavis/ no cu.//
3- Bridget to Shazza: Good, good. That's very useful, very useful.	Muito bem./ Isso ajuda imenso.//
4- Bridget (voice-over): Shazzer – journalist... he likes to say "fuck" a lot.	Shazzer, jornalista./ Gosta imenso de dizer foda-se.//

Antes de mais, o discurso que abrange palavras tabu, como o que se acaba de apresentar, para além de auxiliar na construção de personagens ficcionais, pode ser um

meio de obtenção de comicidade. Repare-se no contraste entre aquilo que Bridget descreve como sendo “uma discussão coerente”, pressupondo um debate sério e lógico sobre o seu futuro profissional, e o modo como a conversa se desenrola, plena de palavras consideradas tabu, contrariando todas as expectativas criadas no público com a introdução à discussão.

Na versão original desta cena registam-se alguns dos usos possíveis de “fuck”: enquanto verbo, nas duas primeiras frases de Shazza aparece investido do seu valor denotativo, enquanto modificador nominal (“fucking Lewis”) e como intensificador do discurso (“up their fucking asses”), desempenhando uma função fática. Os diversos valores gramaticais de “fuck” surgem cinco vezes naquela versão, ao passo que, na versão traduzida /legendada, se encontra apenas três vezes, tendo sido sujeita a uma redução considerável. Comparativamente, e em harmonia com o que se tem vindo a reiterar, a escrita da linguagem tabu revela-se mais propensa a chocar o (tele)espectador do que a sua comunicação oral, motivando a tendência para a sua redução na legendagem, apesar de não caber ao tradutor/legendador a função censória de linguagem daquela natureza⁸¹.

Ao constatar que o tratamento da linguagem tabu constitui um dos pontos mais delicados no trabalho de tradução para legendagem, Díaz Cintas (2003b: 242) sugere que o profissional de TAV, atendendo ao contexto em que os termos tabu são proferidos num filme e ao impacto da sua leitura junto do público específico ou generalista a que se destina, deverá ponderar o tom em que são verbalizados os impropérios, as obscenidades e o impacto que eles produzem que, em regra geral, surgem acompanhados por uma carga semântica que ultrapassa os limites da significação das palavras:

[A] la hora de proceder al transvase de impropérios y vulgarismos resulta evidente que la traducción del significado denotativo no es una solución, como tampoco lo es la traducción formal de palabra por palabra o sintagma por sintagma. El subtitulador ha de perseguir una equivalencia pragmática que recree el impacto del original [...].

⁸¹ Aliás em *BJD* sublinha-se uma ocorrência curiosa numa das cenas em que Bridget atende o telefone, responde do seguinte modo no *trailer*: “Bridget Jones, wanton sex goddess... with a very bad man between her thighs. **Dad**. Hi”, contudo na exibição do filme existe uma alteração intralinguística notória – a palavra “Dad” é substituída por “Mum”. Apesar das várias tentativas para obter uma justificação acerca desta mudança peculiar, não consegui encontrar qualquer fundamento relativo a esta questão. Todavia, salienta-se esta, como uma forma subtil de censura intralinguística. Na versão legendada para a língua portuguesa surge a opção “Mãe” que corresponde à versão distribuída no Reino Unido.

Claramente, a singularidade do tratamento da linguagem tabu, ou mesmo a questão da opção de veicular variações diatópicas (falares locais, variantes regionais e, mesmo, intercontinentais), excepto indicações contrárias por parte da entidade empregadora ou da distribuidora do filme, são da responsabilidade do tradutor/legendador que se depara sempre com condicionalismos que se podem basear na redução, na neutralização e na substituição da pluralidade de ocorrências linguísticas que actuam num filme.

Depreende-se, portanto, que as tarefas que ajudam a construir o trabalho do tradutor/legendador não se prevêem facilitadas. Se a todos os factores anteriormente referidos se juntarem as particularidades dos mecanismos que radicam na composição do humor verbal, poder-se-á afirmar que, seguramente, traduzir para legendar é um trabalho muito complexo nas suas diversificadas vertentes.

Isabel Ermida (2003: 67-110) procede a uma extensiva e completa taxonomia dos recursos linguísticos do humor, subdividindo-os em duas categorias: a da expressão – manipulações formais e a do conteúdo – e a das manipulações semânticas. Dentro das manipulações formais, a autora (*idem*: 68-86) inclui o trocadilho fonético e homofónico, o mimetismo (decalque parcial das palavras à imagem de outras, seja por homomorfismo – formas idênticas –, seja por alomorfismo – formas variantes), os recursos fónico-estilísticos (ritmo, rima, aliteração e assonância); jogos grafológicos (exploração da multiplicidade fonética das palavras), morfológicos (neologismos e amalgamagem interlexical) e a ambiguidade sintáctica (estruturas frásicas analisáveis de mais de uma maneira e ambiguidade de classes ou de categorias morfológicas). Relativamente às manipulações semânticas (*idem*: 86-110), a autora contempla a inversão paradigmática, o trocadilho lexical/semântico (homonímia e polissemia) gerador de ambiguidade, os conjuntos e escalas (sinonímia, antonímia, hiponímia, ironia e hipérbole), os mecanismos de deslocamento (parassignificação – um significado paralelo, desviado ou deslocado – deslocamento entre o sentido literal e o metafórico, conotativo), as irregularidades lógicas (inversão das expectativas e jogos de lógica), o absurdo (negação da lógica, mas com resolução impossível na sua incongruência) e os mundos possíveis (criados ficcionalmente).

Em suma, a aposta do profissional de TAV residirá na manutenção equilibrada da confluência entre os aspectos do foro técnico-linguístico que subjazem à elaboração das

legendas e os mecanismos verbais que o humor pressupõe para a sua instauração na narrativa ficcional cinematográfica.

I.6 – Epítome...

Exilados durante muito tempo do cânone científico, os estudos sobre a tradução, acerca da tradução audiovisual e sobre o humor verbal cinematográfico têm vindo a impor-se como uma premência investigativa, dada a importância que assumem na dinâmica das relações entre os povos.

Ao longo deste capítulo, e não obstante a instabilidade conceptual em torno da nomenclatura “tradução audiovisual”, procurou dar-se conta do aparecimento e do incremento da produção científica em torno da TAV, ora no plano internacional, ora no panorama nacional (cf. ponto I.2 e respectivos subpontos), revelando-se que a reflexão metatradutológica, especialmente das práticas audiovisuais do nosso país, se encontra ainda num estágio que permite indicar o caminho para uma maturação investigativa.

Creio ter ficado bem patente a ideia de que os Estudos sobre Tradução (ET) deveriam ampliar o seu raio de acção e de análise, agregando e adoptando as recentes modalidades de tradução, nomeadamente as da TAV (cf. ponto I.3), contraditando, assim, as polémicas sobre a integração da tradução audiovisual no campo daqueles estudos (cf. ponto I.1 e respectivos subpontos). Assume-se, no contexto deste trabalho, uma posição diametralmente oposta à dos teorizadores que fazem coincidir, de modo exclusivo, a TAV com práticas de adaptação ou de interpretação. Portanto, ao integrar a TAV nos ET, insiste-se numa perspectiva outra, que vê desafiadas as noções tradicionais de “tradução”. Logo, não será surpreendente que se advogue uma forma de fazer convergir as diversas rotas perseguidas no âmbito dos ET. A convergência, que aqui se tem vindo a referir, permitirá alicerçar um **espaço de comunhão (inter/multidisciplinar)** entre os **estudos audiovisuais** (cinematográficos e multimédia) e os **estudos sobre tradução**.

Neste espaço do trabalho, reflectiu-se ainda sobre o traço distintivo da tradução para audiovisuais face a outros tipos de tradução praticados ao longo dos séculos. A peculiaridade dos **meios técnicos de produção, o volume de difusão e de recepção** justificam a dívida dos teóricos e investigadores para com o público que a TAV abrange. A tradução, em termos genéricos, e, particularmente, a tradução audiovisual sob o prisma do

fenómeno humorístico cinematográfico constituirão as grandes linhas de investigação a desenvolver, numa perspectiva predominantemente **descritiva** e, quando necessário for, **apreciativa**. De modo breve, gostaria de relembrar que se privilegiou o termo “**tradução audiovisual**” *stricto sensu*, i.e., esta reportar-se-á à transferência interlinguística de programas (longas-metragens) apresentados através da TV, vídeo, cinema, DVD e, eventualmente, do computador.

Clarificou-se ainda a temática que, não raro, atravessa o conceito de TAV e a identifica com as práticas de adaptação e/ou de interpretação. A este propósito, concluiu-se que, não obliterando a existência da interpretação e de adaptação em qualquer trabalho de tradução (literária, de especialidade, etc.), a **tradução audiovisual** é assim **designada** (“tradução”) **por direito próprio**.

Apresentaram-se alguns dados provenientes de inquéritos destinados à população escolar e aos profissionais da TAV em Portugal, no sentido de substanciar e confirmar algumas afirmações relativas à receção e à leiturabilidade das legendas, à utilidade destas no contexto pedagógico-didático e aos problemas inerentes à profissão de tradutor/legendador.

Após o debate sobre as diversas modalidades que integram a TAV (*cf.* ponto I.4), proclamou-se a **tradução audiovisual inclusiva** em Portugal, através de um canal que reunisse as modalidades da legendagem, da dobragem, da adaptação e da audiodescrição proporcionando a um público, crescentemente mais diversificado, a possibilidade do visionamento do mesmo programa.

No último ponto (I.5) que compõe o capítulo, impôs-se uma reflexão de carácter terminológico, directamente relacionada com a temática “legendagem” no contexto da presente investigação. A especificação de determinados termos da referida área vocabular concorrerá, mormente, para enriquecer a Língua Portuguesa neste domínio, para legitimar em termos dicionarísticos o uso de tais termos, dado o seu potencial semântico, e, obviamente, conferir a estabilidade semântica de que carecem.

Realçou-se ainda o enfoque na especificidade da legendagem, enquanto modalidade de tradução audiovisual, com a qual, muitas vezes, tem sido tradicionalmente e é reconhecido o panorama audiovisual português. Recriou-se também um espaço de debate histórico-social que reflectisse o caminho calcorreado pela TAV na sua passagem dos

intertítulos à legendagem, não colocando de lado os distintos processos técnicos de legendar até à contemporaneidade.

Aquando da discussão do tratamento dos aspectos linguísticos na legendagem, considero ter justificado, de um modo abreviado, que, em larga medida, os agentes de **redução** discursiva (parcial ou total) presentes nos textos legendados não derivam de circunstâncias estritamente ligadas à transferência linguística, mas também se devem a constrangimentos físicos/técnicos (espácio-temporais, condicionantes da segmentação e da legibilidade das legendas) dos meios audiovisuais que veiculam a sua transmissão. A compreensão das limitações técnicas dos meios audiovisuais repercute-se, evidentemente, na *praxis* tradução/legendagem, pelo que o profissional de TAV defronta um desafio laboral extremamente complexo e responsabilizante, devido à vulnerabilidade do seu trabalho, sobretudo, no que diz respeito à transmissão do humor verbal cinematográfico.

Capítulo II – A TAV – da linguagem ao género audiovisual

Too many theorists focus on translation process alone. They act as if process could be separated from text. The text is the central defining issue in translation. Texts and their situations define translation process. We cannot generalize about translation without speaking of specific texts imbedded in specific situations. There is no single translation process. Translation is an intersection of situation, translator competence, source text, and target text-to-be.

NEUBERT & SHREVE, 1992: 4-5.

II.1 – Considerações preliminares

A premência do cruzamento das diversas áreas do saber, para além da linguística, subjacente a qualquer análise do discurso veiculado pelos audiovisuais, adquire uma relevância fundamental na obra *Media Discourse*, de Norman Fairclough (1995). O autor exprimiu como desiderato teórico a um projecto que permite proceder adequadamente a uma análise do discurso dos media, não colocando de lado o modo como é feita a recepção (contextos socioculturais) dessas mesmas práticas discursivas.

À edificação do discurso humorístico (semântico-pragmático) a estudar subjaz o complemento cognitivo de outras matérias que extravasam o território linguístico. Por este motivo, serão contempladas várias vertentes, nomeadamente a semiótica e a técnica. Para o contexto deste trabalho, também se justifica que a enumeração, abaixo transcrita, útil pela sua sùmula de elementos a ter em conta aquando da análise do discurso/texto humorístico das longas-metragens a discutir, confira proeminência a quatro aspectos (de entre oito) que importa aqui salientar (Fairclough, 1995: 32-34):

[...] 2. The analysis of media texts should include detailed attention to their language and ‘texture’ (compare linguistically oriented approaches with semiotics and social semiotics with other approaches). It should also include detailed analysis of visual images and sound effects (compare semiotics and social semiotics with the other approaches.)

[...] 5. Text analysis should include both linguistic analysis and intertextual analysis in terms of genres and discourses. It should be recognized that texts are commonly hybrid intertextually with mixtures of genres and discourses, and that

hybridity is manifest in heterogeneous linguistic features. (Compare cultural-generic analysis and social semiotics with other approaches.)

[...] 7. Linguistic analysis of texts involves analysis at a number of levels, including phonic, lexical, grammatical, and macrostructural/schematic. (Compare social-cognitive analysis with conversational analysis or critical linguistics.)

8. The relationship between texts and society/culture is to be seen dialectically. Texts are socioculturally shaped but they also constitute society and culture, in ways which may be transformative as well as reproductive (Compare more recent with earlier critical approaches.).

Dos aspectos referidos, é imprescindível reter a ideia de que a trajectória da análise do discurso humorístico passará pela incorporação de uma multiplicidade disciplinar onde se encontram enquadradas a linguística (nas suas múltiplas subdisciplinas), a semiótica⁸² e os elementos técnicos que permitem (e, nalguns casos, limitam) a consecução da tradução para legendagem. Efectivamente, se é verdade que qualquer análise do discurso pressupõe que se assista a uma quase permanente complementaridade entre os diversos campos do saber, de mais pertinência revestirá esta ideia no que diz respeito ao estudo do discurso humorístico traduzido e transmitido pelos meios audiovisuais.

De facto, não há uma só ciência que dê resposta cabal às necessidades metatradutológicas emergentes da TAV. Ela é e implica um compósito de saberes (*multi* e *interdisciplinar*) e de competências, as quais já foram anteriormente afloradas e que cabe aqui relembrar uma vez mais: a linguística, a comunicativa (pragmática), a semiótica e a técnica. Não perdendo de vista este conjunto de competências – que aqui se congregam sob a designação de **competência de tradução audiovisual** –, e apesar de o presente trabalho se centrar prioritariamente na análise dos mecanismos linguísticos que veiculam o humor

⁸² Em geral, fala-se de semiótica, termo cunhado pelo filósofo pragmático Charles Sanders Peirce (1839-1914), para se referir o estudo dos signos. No âmbito deste estudo, não interessa apenas o signo linguístico, mas também o modo como este é utilizado e complementado pela imagem e pelo som ou efeitos sonoros inerentes à produção cinematográfica, contribuindo, assim, para a construção do humor audiovisual e em que medida é que os signos linguísticos e extralinguísticos determinam a sua transferência linguística. Relativamente ao discurso dos média, Norman Fairclough (1995: 23) opõe a análise conversacional à análise semiótica: “[C]onversational analysis actually shares with linguistic and socio-linguistic strengths in the detailed description of organizational properties of media language. It has extended the resources of descriptive linguistics through its analysis of the organization of interaction (turn-taking, topic control, formulation, etc.), though at the same time it ignores many of the features which a linguistic description would attend to. [...] By contrast, semiotic analysis does treat analysis of texts as a key component of cultural analysis of media. [...] The assumption is that choices among options available within visual codes – including technical options relating to the camera-work – carry social meanings [...]”.

Segundo Roberto Mayoral (*in*: Miguel Duro (coord.), 2001: 26), a obra *The Semiotics of Subtitling* (de Zoe de Linde e de Neil Kay, 1999) é modelar na sua abordagem sobre as relações semióticas que se estabelecem entre a imagem e o texto, afectando quer a mensagem, quer a forma como esta é recebida.

audiovisual, não poderão perseguir-se, em exclusivo, os objectivos do modelo linguístico, tal como este é entendido por Albert Neubert e Gregory M. Shreve (1992: 19):

[T]he linguistic model of translation makes statements about linguistic mechanisms involved in the transfer or replacement of source language signs by target language signs. This approach treats translation as specific, perhaps unique, type of language use. It does not consider external or *extralinguistic* factors such as critical norms or the constraints of practice. It concentrates, instead, on systemic relationships between the source and target languages.

Ora, se a tradução audiovisual contempla os **factores extra-linguísticos** (imagem e som) e os **constrangimentos**, impostos pelos vários meios para que se traduz, inequivocamente se depreenderá que a abordagem à tradução audiovisual implicará um **modelo tradutológico integrador**. Justifica-se tal modelo em virtude de cada tradução representar “[...] a dynamic intersection of situation and translation process” (*idem*: 34). Os modelos descritos pelos autores, e que enformam o modelo integrador, são: o crítico, o prático, o linguístico, o de linguística textual, o sociocultural, o computacional, e o psicolinguístico. O modelo ou a teoria de tradução integrador(a), segundo Neubert e Shreve (*idem*: 32), aglutina diversas perspectivas de tradução, sem, porém, sobrelevar qualquer uma delas.

Contudo, no modelo integrador de tradução, e para um melhor entendimento do percurso da tradução audiovisual, não se pode rasurar a dimensão sócio-semiótica da língua, tal como Halliday⁸³ (1978: 108) a propõe em *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning*:

There are certain general concepts which seem to be essential ingredients in a sociosemiotic theory of language. These are the text, the situation, the text variety or register, the code [...], the linguistic system (including the semantic system), and the social structure.

⁸³ Já anteriormente (p. 51) o autor havia asseverado: “I see language as a *meaning potential*. It is a form of human semiotic, in fact the main form of *human semiotic*; and as such I want to characterize it in terms of the part that it plays in the life of social man. Or, what is the same thing in more abstract terms, I see the linguistic system as a component – an essential component – of the social system” (Halliday, 1978:51).

A expressão hallidayana *meaning potential* foi traduzida para o português por Cecília Basílio (2003: 20) como “significâncias”, ou seja, “coisas que significam” ou “coisas com potencialidade para significarem” (p. 70).

Sobrevivendo também do contacto com os restantes modelos, o modelo de linguística textual, *grosso modo*, baseado no compósito de significados ao nível textual, num contexto comunicativo (Neubert e Shreve, 1992: 24), perfila-se como aquele que responde com maior intensidade, e como um ponto de partida, para dar resposta aos desafios da tradução audiovisual do discurso humorístico. Revela-se crucial convocar, uma vez mais, a ideia segundo a qual Neubert e Shreve (*idem*: 148) preconizam a observação empírica e a análise de textos e de traduções reais para se poder compreender o processo tradutológico no seu todo.

No caso restrito da esfera dos meios audiovisuais, a adensar a complexidade das funções do tradutor – que se pressupõe detentor da competência de tradução audiovisual –, deparamos não só com o hibridismo e com a heterogeneidade dos textos que manuseia, que, por seu turno, fazem emergir uma intrincada rede de flutuações e de intersecções de géneros a traduzir, mas também com a diversidade do público a que se destinam.

II.2 – A linguagem audiovisual

Antes de encetar o debate sobre a linguagem, o texto e os géneros que enformam a comunicação audiovisual, será conveniente proceder a uma breve reflexão sobre o que se entende por “filme” no percurso desta tese. O lexema “filme” poder-se-á aplicar a uma série de contextos, de entre os quais, o mais comum é denominar a longa-metragem ou uma película cinematográfica, se bem que pode ainda ser utilizado genericamente na acepção de qualquer programa televisivo.

Ao tentar definir os traços de identificação de “filme”, Ramón Carmona (2000: 58) afirma que um filme se diferencia de um quadro ou de um diapositivo, pelo facto de nos apresentar imagens em movimento, e de uma representação teatral, dado que o movimento do filme é uma ilusão. Na minha opinião, a questão das diferenças entre o filme e a representação teatral desembocaria numa larga discussão que não cabe no âmbito deste trabalho. No entanto, convém referir que tais disparidades não se resumem apenas ao facto de se verificar no primeiro uma ilusão de movimentos, mas também à dissemelhança entre os tempos e os meios de produção e de apresentação e, por que não, de representação. Aliás, James Monaco (2000: 48) pondera algumas relações existentes entre o filme/cinema e outras formas de arte, nomeadamente a fotografia, a pintura, a arquitectura, a escultura, a

música, o romance e o teatro. Relativamente ao paralelismo entre o filme e o teatro, o autor procede à sua destrição de modo significativo: o primeiro exercita, com precisão e com vivacidade, o potencial visual próprio das artes pictóricas, evidenciando uma capacidade narrativa superior à do segundo, mesmo quando o teatro é representado para ser transmitido pelo grande ecrã.

A autora da obra *Introducción al Discurso Narrativo Fílmico*, Neira Piñeiro (2003: 15) define “filme” como um discurso, sintonizando-se com o ponto de vista das acepções veiculadas pela linguística moderna. Piñeiro adianta também (*idem*: 16) que, num sentido mais amplo, é possível falar em discurso cinematográfico para se referir o conjunto de procedimentos e de componentes da chamada “linguagem cinematográfica” como sistema.

Retomando de novo as ideias transmitidas por Carmona (2000: 58), para que exista um filme é necessária a sucessão de imagens estáticas, mediante um mecanismo que as mantenha no campo de visão durante um período, inserindo, entre elas, intervalos de obscuridade⁸⁴. Sempre que isto ocorre, presenciamos a ilusão de movimento produzido por intermédio do aparecimento de diferentes imagens do mesmo objecto, visto em posições e momentos distintos. Isto implica que um filme seja assim definido como “[...] un artefacto construído, donde la realidad no funciona como presupuesto, sino como resultado. Este efecto retórico, a su vez, depende de unos ciertos factores de orden tecnológico” (*ibidem*) .

As inúmeras potencialidades que ao cinema permitiram instituir-se como uma linguagem de direito próprio devem-se, em boa parte, aos avanços tecnológicos (uso da cor, do som, de efeitos especiais, etc.) que se foram (e se vão) registando ao longo dos tempos⁸⁵. A corroboração desta ideia encontra-se nas palavras de Piñeiro (2003: 35):

Este lenguaje cinematográfico no existió como tal desde un principio, sino que se fue desarrollando paulatinamente, a medida que iban surgiendo nuevos

⁸⁴ Para uma melhor compreensão dos aspectos técnicos subjacentes às componentes de um filme, consulte-se, em particular, o ponto 5 do capítulo II da obra *Como se Comenta un Texto Fílmico*, da autoria de Ramón Carmona (2000: 58-65) e a obra de James Monaco (2000, 3ª ed.) *How to Read a Film: movies, media and multimedia*, especialmente os capítulos 2 “Technology: image and sound” e 3 “The language of film: signs and syntax”.

⁸⁵ Piñeiro (2003: 31) informa: “El concepto de «lenguaje cinematográfico», utilizado en principio en un sentido metafórico, ya había sido introducido por los primeros teóricos del cine, como Abel Gance, Ricciotto Canudo o Louis Delluc, a comienzos del siglo XX. La comparación entre el cine y el sistema lingüístico, así como el uso de los términos «lenguaje» y «lengua» aparece en otras obras pré-semiológicas, como las de Balázs y los formalistas rusos, o más tarde, en las llamadas gramáticas del cine” Sobre a problemática da linguagem cinematográfica, consulte-se a obra *Lenguaje y Cine* de Metz (1973).

procedimientos técnicos que se traducían a su vez en nuevas estructuras y posibilidades de organización del discurso.

A exibição dos mais diversos programas audiovisuais através dos diferentes meios (TV, cinema, DVD e computador) abre um novo caminho para a análise textual, ultrapassando os limites dos estudos das tradicionais tipologias textuais. As oscilações de género patenteadas pelos programas concorrem para a eclosão de novas posturas a adoptar por parte do leitor/(tele)espectador – o **leitor de audiovisuais**. Este novo leitor/espectador é um receptor que aprende a desenvolver, simultaneamente, a capacidade de descodificar textos orais (a dobragem, a letra de músicas, ...) e/ou textos escritos (as legendas, os oráculos, ...) e imagéticos.

Fernández Díez e Martínez Abadía, na obra *Manual Básico de Lenguaje y Narrativa Audiovisual* (2001:15) referem-se à necessidade da promoção de um “[...] verdadero proceso de alfabetización en el lenguaje audiovisual” que permita, justa e efectivamente, a participação activa no processo de comunicação contemporâneo. Sob o ponto de vista da linguagem e da narrativa audiovisual, os autores consideram a alfabetização como sendo a aprendizagem de regras, cuja finalidade é construir um sistema facilitador de identificação e de compreensão (e até de criação) de mensagens audiovisuais.

O processo de alfabetização está, de igual modo, patente no pensamento de James Monaco (2000: 153), ao afirmar que o público *lê* imagens e que, nesta medida, pode falar-se de literacia visual e de uma linguagem fílmica. Adianta o autor (*idem*: 64) que, enquanto meio de comunicação, o filme deverá ser visto como é o fenómeno da linguagem, embora se verifique que:

[I]t has no codified grammar, it has no enumerated vocabulary, it doesn't even have every specific rules of usage, so it is very clearly not a language *system* like written or spoken English; but it nevertheless does perform many of the same functions of communication as language does.

[...] Film may not have grammar, but it does have a system of “codes”. It does not, strictly speaking, have a vocabulary, but it does have a system of signs. It also uses the systems of signs and codes of a number of other communication systems. Any musical code, for instance, can be represented in the music of film. Most painterly codes, most narrative codes, can also be represented in film.

Efectivamente, uma das questões mais reiteradas no âmbito dos estudos sobre cinematografia é a da linguagem fílmica e a dos códigos de que se socorre para comunicar, o que explica que Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1994: 56-57) concluam:

[É], pois, teoreticamente ajustado postular o **cinema** como linguagem que no **fílmico** se articula e falar em **linguagem cinematográfica** em termos homólogos àqueles em que se fala em **linguagem literária**. E tal como com esta última acontece, **linguagem cinematográfica** releva uma **pluralidade de códigos** e é internamente homogénea; significa isto que ela pressupõe a existência de códigos diversos e de natureza distinta: códigos propriamente fílmicos, códigos técnico-narrativos, códigos proxémicos, o próprio código linguístico, etc. [...].

Metaforicamente, assume-se que os meios audiovisuais fazem uso de uma linguagem própria: a linguagem audiovisual. Com efeito, a análise deste tipo de linguagem tem, por sua vez, concitado problemas de interesse para a semiologia cinematográfica (Piñeiro, 2003: 36), nomeadamente o problema das unidades mínimas ou o estudo da combinação de matérias expressivas, como os diferentes signos e os códigos que intervêm na construção de um filme e na forma como este se encontra organizada.

Todavia, ao discutir as particularidades do discurso audiovisual, Garcia Jiménez (1996: 17) sustenta que as imagens visuais e acústicas, convocadas para a construção da linguagem audiovisual, não são verdadeiros signos. Sob o ponto de vista semiológico, a imagem é um signo analógico que se vincula ao seu referente por laços de semelhança perceptiva. Com efeito, o autor chega inclusive a afirmar que ainda não se demonstrou existir uma verdadeira “linguagem audiovisual”. Em suma, as imagens configuradoras do discurso audiovisual reflectem o real como um espelho.

Penso que, no que diz respeito aos programas ficcionais (filmes de longa-metragem incluídos, mesmo quando se baseiam em factos reais), talvez se possa falar do discurso audiovisual como um discurso analógico, reflexo do real. Porém, outros géneros audiovisuais há – os documentários e os informativos, por exemplo – em relação aos quais esta concepção me parece inteiramente desajustada. Contrariando ainda as palavras do autor, considero haver, efectivamente, uma **linguagem audiovisual**, regida por códigos próprios de produção/realização e dos meios de difusão audiovisual.

Evidentemente, como será sublinhado de seguida, a linguagem decorrente do mundo do cinema não pode ser percepcionada, nem tão-pouco analisada como se de uma língua

natural se tratasse. No entanto, para que haja um completo entendimento desta linguagem peculiar, existe um conjunto estruturado de signos e de códigos (policódigo audiovisual) a que ela obedece que o receptor reconhece e identifica como objecto de comunicação. Assim sendo, na minha opinião, poder-se-á falar de **literacia audiovisual**⁸⁶ (ou cinematográfica, em sentido restrito).

Quanto à questão da (in)existência de uma verdadeira linguagem audiovisual, e retomando a ideia da linguagem audiovisual anteriormente afluída, a postura por mim adoptada vai ao encontro das palavras de Monaco (2000: 152):

[F]ilm is not a language in the sense that English, French, or mathematics is. First of all, it's impossible to be ungrammatical in film. And it is not necessary to learn a vocabulary. Infants appear to understand television images, for example, months before they begin to develop any facility with spoken language. Even cats watch television. Clearly, it is not necessary to acquire an intellectual understanding of film in order to appreciate it – at least on the most basic level.

But film is very much *like* language. People who are highly experienced in film – highly literate visually (or should we say “cinemate”?) – see more or hear more than people who seldom go to the movies. An education in the quasi-language of film opens greater potential meaning for the observer, so it is useful to use the metaphor of language to describe the phenomenon of film.

O putativo entendimento do conteúdo de um filme requer, por conseguinte, a compreensão da linguagem audiovisual que se acabou de descrever. Como sugere Ramón Carmona (2000: 52-53), o conteúdo ou mensagem de um filme não depende de uma existência prévia e codificada, mas resulta de uma forma de recepção e de apropriação.

⁸⁶ Na obra *Theory of Media Literacy: A Cognitive Approach*, James Potter (2004) define um tipo de literacia mais abrangente – a literacia dos *media*. Também na obra *Aprender a Ver Cine* ((2002) 2004), Juan Francisco González apresenta a dimensão educativa do cinema ao tratá-la sob o ponto de vista do espectáculo, da arte e da comunicação. O autor propõe ainda linhas de análise de filmes, completadas com exercícios práticos que possibilitem ao leitor atentar nos vários aspectos que enformam a linguagem audiovisual.

No Capítulo intitulado “Ritmos e formas de acesso à cultura escrita das populações portuguesas nos séculos XIX e XX: dados e dúvidas”(in: Maria Raquel Delgado-Martins *et al.* (orgs.), 2000: 209-259), António Candeias distingue três conceitos: “alfabetização”, “escolarização” e “literacia” (p. 216). Não descurando o valor do conceito de “escolarização”, importa destacar o significado do primeiro e do último conceitos, pela utilidade e operacionalidade que transferem para o assunto em debate. Assim, o autor (ibidem) distingue-os do seguinte modo: “[...] a) por alfabetização designa-se um qualquer tipo de contacto com uma forma de cultura escrita, geralmente voluntária e esparsa mas com níveis de intensidade muito desiguais”; [...] c) por literacia a capacidade [...] de processamento de informação escrita no contexto do dia-a-dia”. Ora, quando se fala na literacia no âmbito da produção e/ou recepção de programas audiovisuais, implica-se justamente a capacidade que o indivíduo possui que lhe permita processar a informação coexistente nos planos visual, escrito e falado.

Esta codificação *a posteriori* converte o sentido em significado. Para Carmona (*idem*: 52), uma leitura com significado ou “(...) la lectura *significativa* de un film consistirá en la aplicación, por parte de un espectador, de una série de códigos que le permitisen decodificarlo, de modo a que la información de llegada fuese equivalente a la información de salida”

É justamente o significado que explica em que medida a influência das diversas leituras de filmes previamente realizadas condicionam a recepção de um determinado filme. Por isso mesmo, o espectador não será um ponto de chegada; ele é antes uma espécie de co-autor, na medida em que se torna num elemento activo no processo de (des)construção do sentido, do significado do filme. Aquando da leitura e do comentário de um filme, segundo Ramón Carmona (*idem*: 53-54), pressupõem-se duas fases fundamentais: **a decomposição e a recomposição**.

À decomposição subjaz uma bifurcação em duas etapas. A primeira consiste em **segmentar o filme** nas suas diferentes partes, ou seja, individualizam-se os fragmentos que permitam ser entendidos como partes orgânicas de um todo. Quanto à segunda etapa, esta implica a **estratificação de segmentos** independentes e de grupos de segmentos, estabelecendo entre si uma certa hierarquia relacional. A divisão em partes estabelece-se, tendo por base uma hipótese prévia de recomposição. Recorde-se (*cf.* Capítulo I) que, *mutatis mutandis*, a própria segmentação das legendas obedece também a um processo de decomposição e de recomposição dos enunciados em unidades sintáticas, plenas de sentido.

A recomposição parte dos movimentos da decomposição, a fim de reorganizar e montar os segmentos separados. Este segundo momento procura encontrar uma lógica interna no sistema que relaciona os diversos elementos e que com eles constrói uma totalidade estruturada.

A par de outros autores já citados, Francisco González ((2002) 2004: 16) perspectiva a linguagem cinematográfica como interdisciplinar, acrescentando que se trata de uma arte dotada de um dinamismo da imagem, obtida tecnicamente, projectada de acordo com um determinado ritmo espaciotemporal. Neste sentido, e enquanto arte narrativa, o cinema é uma linguagem humana provida de uma dimensão plural.

Os estudos sobre o texto audiovisual têm respigado uma multiplicidade de perspectivas de análise, nomeadamente no campo da linguística (particularmente a análise

do discurso) e na área da crítica literária (análise das categorias da narrativa e dos géneros ou dos movimentos estéticos). Afigura-se, portanto, compreensível a indisfarçável preocupação que Beaugrande e Dressler (1981: xiii-xiv), autores de *Introduction to Text Linguistics*, indiciam ao reflectir sobre a natureza controversa de qualquer estudo multidisciplinar de abordagem de textos:

[S]ome partisans [e.g. Dascal & Margalit (1974)] may deny the value of text linguistics altogether and insist that sentence linguistics is the proper domain of investigation. Others [e.g. Ballmer (1975)] may wish to admit texts without altering the established methods. Even those who will accept profound alterations may disagree about the best new directions to pursue.

Daí que os dois autores sustentem a ideia de ser a própria natureza dos textos, enquanto **ocorrências comunicativas**, a determinar os métodos de análise a adoptar, independentemente dos compromissos pessoais ou institucionais previamente assumidos. Subscrovo sem reservas o pensamento de Beaugrande e Dressler (1981: xiv), quando estes elegem uma abordagem textual que se pretende que seja complementar relativamente às já existentes e que, logicamente, não colida com estas. Nesta linha de pensamento, e nunca perdendo de vista o apoio de matriz semiótica e técnica, o modelo da linguística textual, baseado numa simbiose multidisciplinar (teoria de tradução integradora proposta por Neubert e Shreve (1992)), seria o mais adequado para auxiliar na análise da TAV, mais precisamente das ocorrências comunicativas humorísticas.

O texto audiovisual que aqui se pretende estudar, pressupondo igualmente as duas etapas de decomposição e de recomposição acima explicitadas, é o texto da longa-metragem oral da língua de partida (em regra, redigido previamente) e o texto escrito (legendagem) na língua de chegada. Aliás, em passos anteriores tem-se vindo a fazer referência genérica aos produtos audiovisuais, nomeadamente ao filme e à longa-metragem, como *textos*. Em concreto, estes textos identificam-se com o género audiovisual da *comédia*. Os pontos de discussão que se seguem (**II.2**, **II.3** e **II.4**), abordarão precisamente as temáticas sobre a textualidade e acerca da narratividade e do género, na área concreta dos meios de difusão audiovisual.

II.3 – O texto audiovisual

Preconizando a tradutibilidade – exclusivamente determinada por considerações de ordem textual – como uma das questões práticas centrais à tradução, Neubert e Shreve (1992: 147) asseveram que os tradutores devem “[...] first and foremost **treat translation as text**” (negrito meu). Genericamente, quando falamos sobre a TAV, criamos a imagem mental do texto audiovisual que é traduzido. Neubert e Shreve (1992: 70) declaram a textualidade como o principal objectivo orientador do processo de resolução de problemas que as actividades de tradução encerram. Portanto, os princípios de textualidade podem ser usados para definir as condições de equivalência textual entre os textos de origem e o de chegada. Nesta medida, também as propriedades de textualidade fornecem um subsídio relevante para a análise da TAV.

As instâncias de humor a estudar encontram-se inscritas num texto que não é unicamente composto pela palavra falada ou escrita, ao contrário do humor das anedotas, por exemplo. Efectivamente, a palavra (mesmo quando o cinema era “mudo”) é apenas uma parte integrante do texto audiovisual (o humorístico incluído, obviamente). Hoje em dia, o texto audiovisual humorístico só pode ser visto como uma entidade una e completa se à palavra juntarmos a imagem e o som. Estes três elementos coexistem, concorrendo em uníssonos para a construção e para a consolidação do sentido/significado do texto audiovisual. Consequentemente, a abordagem do discurso humorístico intercalado em sequências fílmicas – microestruturas – patente nos filmes – macroestruturas – a trabalhar (*Bridget Jones’s Diary* e *Forrest Gump*) faz parte do texto audiovisual, exibindo marcas de textualidade, à semelhança de textos não difundidos pelos meios audiovisuais.

No seu capítulo dedicado ao texto literário, Aguiar e Silva (1986: 561) consagra um espaço não despendendo à reflexão sobre os conceitos de texto, designadamente, o semiótico e o linguístico. O autor refere que, a despeito do desenvolvimento dos estudos sobre o texto como entidade semiótica, “[...] o conceito de texto suscita ainda muitas dificuldades e dúvidas, não sendo raro que os investigadores especializados se eximam a uma sua definição explícita e rigorosa”. No entanto, Aguiar e Silva avança com uma definição de **texto semiótico** (*idem*: 562):

[C]omo entidade semiótica, e portanto translinguística, texto pode definir-se como um conjunto permanente de elementos ordenados, cujas co-presença,

interacção e função são considerados por um codificador e/ou por um decodificador como reguladas por um determinado sistema sógnico. Nesta perspectiva, o texto caracteriza-se por um certo número de propriedades formais, independentemente da natureza dos signos que o configuram – signos convencionais, signos indiciais, signos icónicos, etc. – e da substância da expressão dos veículos sógnicos utilizada pelo sistema semiótico.

A noção de *texto semiótico* é fecunda na orientação do estudo do texto audiovisual humorístico que aqui se pretende desenvolver, dado que, tanto a palavra, como a imagem e o som, podem ser entendidos como *veículos sógnicos* (*idem*: 562) a que o autor alude. As propriedades formais – a expressividade, a delimitação e a estruturalidade⁸⁷ – não podem ser indissociáveis da função do texto, determinada pelo sistema, pela “[...] comunidade social em que o texto é produzido e recebido [...]”. Estas três propriedades formais, diz-nos o autor (*idem*: 563), são necessariamente caracterizadoras de qualquer texto, seja ele linguístico, ou extralinguístico. Por conseguinte, Aguiar e Silva conclui que “[D]e acordo com este conceito de texto como entidade semiótica, pode-se falar de “**texto fílmico**”, “texto pictórico”, “texto coreográfico”, etc” (sublinhado meu, p. 563).

Contemplada a tríade palavra/imagem/som, o texto audiovisual, enquanto “ocorrência comunicativa” (na acepção de Beaugrande e Dressler, 1981: 3) e à semelhança de qualquer outro texto exógeno à esfera audiovisual, compreende algumas características imprescindíveis para poder ser percebido como tal. No âmbito restrito do texto audiovisual, isto significa que se assume que também este tipo de texto plasma qualidades de *textura*⁸⁸ e que cabe ao tradutor tomar consciência dos fenómenos que se operam no texto de partida para que o texto de chegada mantenha a intenção comunicacional primeira. Afinal, como afirmam Neubert e Shreve (1992: 41), “[T]he textual world of a culture is not homogeneous. Textual knowledge is not evenly distributed. Communicators do not have access to all of the textual forms available for use”.

⁸⁷ Estas três propriedades formais consistem no que se passa a especificar: a) a *[E]xpressividade* prende-se com o facto de o texto representar “[...] uma actualização de um determinado sistema semiótico que está fixado por meio de certos signos, assim se contrapondo às estruturas extratextuais; b) *[D]elimitação*: o texto constitui uma entidade delimitada topológica e/ou temporalmente e por isso se contrapõe aos signos materialmente realizados que não entram na sua composição e às sequências de signos carecentes de marcas delimitadoras; c) *[E]struturalidade*: o texto possui uma organização interna que o configura como um todo estrutural.” (Aguiar e Silva, 1986: 562-563).

⁸⁸ Conceito introduzido por Halliday e Hasan (1976) e que Suzanne Eggins (1994: 85) explicita nos seguintes termos: “[T]exture is the property that distinguishes text from non-text: a text “has texture”. Texture is what holds the clauses of a text together to give them unity”.

Ao texto audiovisual não são alheios os sete factores (ou propriedades) de textualidade subjacentes a qualquer ocorrência comunicativa, *i.e.*, texto, lapidariamente inventariados por Robert de Beaugrande e Wolfgang Dressler (1981: 3-13): **a coesão, a coerência, a intencionalidade, a aceitabilidade, a informatividade, a situacionalidade e a intertextualidade.**

Os dois teóricos (1981: 48) sugerem que a **coesão**⁸⁹ tem que ver com as relações sequenciais que estabelecem as componentes da superfície textual, ou seja, os vocábulos que vemos e ouvimos. As funções sintácticas revelam-se particularmente importantes para que haja coesão textual, porquanto são também elas que impõem padrões organizacionais à superfície textual. As dependências gramaticais emergem ao nível do sintagma (*phrase*), da oração (*clause*) e da frase (*sentence*), criando redes de dependências gramaticais (*idem*: 52). A sustentação da coesão textual pode depender ainda de elos como a repetição⁹⁰ (lexical, (*idem*: 54)), os tempos ou os aspectos verbais (presente, passado e futuro; início vs final de uma acção, p. 69), a junção (as conjunções (aditivas, alternativas, ...)) e a subordinação, p. 71) e, no caso dos textos orais, a entoação oracional (p. 76).

Mona Baker ((1992) 1997: 180), autora de referência incontornável no campo da tradutologia, reflecte também sobre a questão da coesão textual, definindo-a do seguinte modo:

[C]ohesion is the network of lexical, grammatical, and other relations which provide links between various parts of a text. These relations or ties organize and, to some extent create a text, for instance by requiring the reader to interpret words and expressions by reference to other words and expressions in the surrounding sentences and paragraphs.

⁸⁹ Num estudo detalhado sobre a coesão existente nos textos, Suzanne Eggins (1994: 95) aponta quatro tipos de coesão, designadamente: a coesão lexical, a referência, a conjunção e a estrutura conversacional. Este último tipo é importante para o contexto deste trabalho, dado que os textos fílmicos que se analisarão, apesar da sua prévia existência em registo escrito, são maioritariamente fruto da interacção verbal oral. Segundo a autora: “[C]onversational structure describes how interactants negotiate the exchange of meanings in dialogue. Conversational structure involves two components: the choice of speech functions [or speech acts], and the type of exchange structure.” (p. 109).

⁹⁰ Em textos extensos, há mecanismos que regulam a manutenção da coesão ou **elos coesivos**. São eles a **recorrência** (*recurrence*) que corresponde à **repetição integral** de elementos ou de padrões; a **repetição parcial** que ocorre quando se utilizam os elementos, mas com classes distintas (alterando, por exemplo, a classe nominal para a verbal). A repetição de uma estrutura com novos elementos denomina-se como **paralelismo**. Quando o conteúdo é repetido, mas através de expressões diferentes dá-se o nome de **paráfrase**. A **pro-forma** (*pro-form*) ocorre quando se procede à substituição de elementos portadores de conteúdo, sendo os pronomes os exemplos de pro-forma mais conhecidos. Quando uma estrutura e o seu conteúdo são repetidos, mas omitidas algumas expressões de superfície, estamos em presença de uma **elipse** (Beaugrande & Dressler, 1981: 49).

Seguindo o modelo teorizado por Halliday e Hasan, proposto na obra *Cohesion in English* (1976), Baker ((1992) 1997: 180) aponta como elos coesivos, na língua inglesa, a **referência**, a **substituição**, a **elipse**, a **conjunção** e a **coesão lexical**.

A manutenção da coesão textual encontra-se directamente dependente das relações de referência, e verifica-se quando um elemento textual remete para um anteriormente referido no texto e a ele está semanticamente ligado. É esta continuidade referencial que permite a subsistência da coesão textual. Quando as relações de referência são estritamente inerentes ao texto, designam-se como relações endofóricas. A **endófora**⁹¹ congloba as relações de **anáfora** e de **catáfora**, enquanto “[...] fenómenos de *retoma* de um segmento por um outro no mesmo conjunto textual” (Maingueneau, 1996: 39). Assim, através do emprego dos artigos definidos e dos deícticos pessoais, demonstrativos, temporais e espaciais estabelecem-se ligações com o referente anterior – no caso da anáfora – ou com um referente a mencionar posteriormente – no caso da catáfora. Observe-se a transcrição dos pensamentos de BJ enquanto se prepara para sair:

⁹¹ N’ *Os Termos-Chave da Análise do Discurso* (Maria Adelaide P.P.C. da Silva, Trad), Dominique Maingueneau ((1996) 1997: 39) informa que em França também se usa o termo “diáfora ” no lugar de “endófora”. Enquanto que Maingueneau defende que “endófora” e “co-referência” são distintas, porque a última se reporta sempre a um mesmo referente, Inês Duarte (*in*: Hub Faria, (2003) 2004: 112) fala de “endófora ou co-referência”, deixando transparecer uma certa generalizada incerteza relativamente à utilização destes termos. Duarte (*idem*: 111) considera ainda que a coesão exofórica existe “[...] sempre que, numa situação concreta de comunicação, um dado objecto, através de uma dada instrução linguística, é levado ao conhecimento do alocutário/leitor/ouvinte”, dependendo do conhecimento que este tem do referido objecto, geralmente exterior ao texto, mas cuja identidade é incontroversa.

Suzanne Eggins (1994: 96) explica que o recurso à **referência** pode ser feito a partir da sua *apresentação* directa, explícita dos participantes no texto ou da sua *presunção*, isto é, o leitor/ouvinte terá uma referência indirecta (através de um pronome, por exemplo) depreendendo ou descodificando a identificação dos participantes.

Quadro 11 – *BJD* – Elos coesivos no discurso audiovisual

TEXTO ORIGINAL	VERSÃO TRADUZIDA/ LEGENDADA
Bridget (V.O.): (Italics) - Hmm. Major dilemma. If actually do, by some terrible chance, end up in flagrante ...surely <u>these</u> would be most attractive at crucial moment. However, chances of reaching crucial moment greatly increased by wearing these. Scary, stomach-holding-in pants very popular with grannies the world over.	Grande dilema.// Se realmente, por um acaso terrível,/ acabar num flagrante...// certamente que estas serão/ muito atractivas no momento crucial.// Contudo, a oportunidade de atingir/ o momento crucial aumentará muito...// se levar estas horríveis/ cuecas com suporte para o estômago...// muito populares entre as avozinhas/ do mundo inteiro.// Complicado. Muito complicado//

Em termos exclusivamente textuais poder-se-ia falar do uso catafórico de “estas” (“[...] que estas serão muito [...]”), pois o seu referente (“cuecas”) surge posteriormente na frase. Contudo, o deíctico demonstrativo é utilizado concomitantemente à imagem da peça de vestuário a que a personagem se refere, logo, sob o prisma audiovisual, funciona como um referente esfórico⁹². O complemento imagem/palavra operara de modo a evitar a redundância, concorrendo em uníssono para a manutenção coesiva entre os planos verbo-icónicos, ou por outras palavras, para a sustentação coesa da superfície da textura audiovisual.

A substituição e a elipse são relações que se estabelecem predominantemente ao nível gramatical e não tanto no plano semântico (Mona Baker (1992) 1997: 186-7), porquanto na substituição um (ou mais) item(s) é/são usados em vez do(s) anterior(es), evitando, assim, a sua repetição; ao passo que no caso da elipse de um item gramatical que seria repetido a substituição é nula, ou seja, dá-se a sua completa omissão (substituição zero), continuando, no entanto, a ser perceptível o seu significado.

Por seu turno, a conjunção, contrariamente ao que acontece nos casos da referência, da substituição e da elipse, não se reportam a qualquer informação anteriormente (ou posteriormente, nalgumas instâncias) facultada. A junção, enquanto elo coesivo, assinala o

⁹² Adoptando a explanação de Eggins (1994: 96), existem dois tipos de **referência** que se pode extrair do **contexto**: a **homofórica** (retirada a partir do contexto partilhado de cultura) e a **exofórica** (em que a referência se depreende do contexto imediato). Por sua vez, a **referência endofórica** (em que o referente se encontra **dentro do texto**) subdivide-se em três tipos de referência (*idem*: 97): a **anafórica** (em que o referente ocorreu anteriormente no texto), a **catafórica** (que prevê ocorrência do referente no texto subsequentemente) e a **esfórica** (em que o referente é verificável ainda dentro da mesma oração). Ora, na linguagem audiovisual as palavras de BJ e a sua acção (mostrar as cuecas) são simultâneas, ou seja, dentro da mesma sequência narrativa quer ao nível verbal, quer no plano imagético.

modo como o autor quer que a sua tomada de posição seja percebida pelo seus leitores (Baker, (1992) 1997: 190). As relações que se estabelecem com o uso da (con)junção estão dependentes do contexto e podem ser aditivas, adversativas, causais, temporais e de continuidade (“continuatives”).

A coesão lexical refere-se ao papel desempenhado pela selecção de vocabulário na organização das relações intratextuais ao nível semântico. A coesão lexical poderá ser realizada através de dois processos (Baker, (1992) 1997: 203-4): a reiteração (repetição de lexemas, repetição através de sinónimos ou quase sinónimos, de termos superordenados e de um item geral) e a colocação (par de lexemas – opostos (antónimos) e/ou complementares, associações de pares lexicais, etc. – inter-relacionados semanticamente)⁹³.

Em suma, o que ressalta das ideias que se têm vindo a delinear em torno da coesão é o facto de esta agregar propriedades internas, inerentes à organização intratextual, das quais dependem os vários elementos que integram o discurso. Segundo Neubert e Shreve (1992: 103), a coesão é simultaneamente um reflexo da estrutura conceptual de um texto e do modo como o conhecimento se encontra organizado. Evidentemente, na TAV, este conhecimento é todo o material textual, sonoro e imagético que concorre para a construção do filme, na sua totalidade.

A coesão textual não se encontra imune a variações de língua para língua. Com efeito, a coesão contribui para a criação de padrões de redundância textual, e, portanto, quantos mais marcadores de coesão forem explicitados, maior será o nível de redundância de um texto.

Afirma Mona Baker ((1992) 1997: 212) que, no interior da mesma língua, surgem textos com graus variados no que diz respeito à sua densidade de elos coesivos, facto que, na minha perspectiva, se revela muito importante no caso particular da tradução. Curiosamente, a autora refere um estudo de Vieira (1984) que sugere que na língua portuguesa se verifica um grau mais elevado do uso de elos coesivos comparativamente à língua inglesa. Daí que, para a autora, a coesão contribua para o estabelecimento de

⁹³ Embora não se venha a adoptar o pensamento de Suzanne Eggins sobre esta matéria, cumpre observar que se reconhece que a autora (1994: 101-103) aprofunda ainda mais a temática das relações de coesão lexical (ou “cohesive resource of lexical relations”), subdividindo-a em dois tipos: o taxonómico (“taxonomic lexical relations”) e o das expectativas (“expectancy relations”). As relações lexicais taxonómicas podem estabelecer relações de classificação (co-hiponímia; classe/subclasse; contraste; similitude: sinonímia e repetição). Por sua vez, as relações lexicais de expectativa envolvem processos de composição, *i. e.*, relações de parte/todo (meronímia e co-meronímia).

padrões de redundância que variam de língua para língua e de texto para texto. O texto humorístico das longas-metragens traduzidas constituirá, certamente, um ponto de partida viável para a averiguação e eventual confirmação das afirmações anteriores.

Num artigo seminal, “Más allá de la lingüística textual: cohesión y coherencia en los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción”, Frederic Chaume (*in*: Miguel Duro (coord.), 2001b: 65-81), para além de perspectivar com justeza o texto audiovisual como um **texto multidimensional** (*idem*: 67), cuja coerência depende largamente dos mecanismos de coesão estabelecidos entre a narração verbal e a narração visual, declara que os textos audiovisuais evidenciam um valor acrescentado (“valor añadido”) ou coesão extra (“cohesión extra”): “[E]l texto se construye así como una forma de organización, es decir, como un sistema determinado de relaciones” (p. 68). Logo, a coesão extra deverá ser entendida como uma propriedade dos textos audiovisuais e não como uma componente destes. Assim sendo, se por um lado este valor acrescentado em termos de coesão (palavra/imagem, i.e., dois códigos de significação em simultâneo) pode constituir uma mais-valia para o tradutor de audiovisuais, por outro lado poderá condicionar fortemente as escolhas de tradução. Tal como o autor tem a precaução de mencionar, num texto escrito ou oral a coesão poderá ser mantida através de vários mecanismos que interligam os elementos textuais, incluindo a substituição e a elipse.

Todavía, no texto audiovisual, o tradutor poderá deparar com relações de conexão que não se restringem à narração verbal, nomeadamente os exemplos de elipse que se fazem acompanhar “[...] por un signo iconográfico que sirva de referente al enunciado elíptico serían, más bien, instancias de susustituición: un signo no verbal que sustituye a otro signo verbal que ha sido omitido” (*idem*: 71). Daí que Frederic Chaume (*idem*: 71-72) conclua:

[L]egamos al punto de partida del argumento: las categorías de elipsis y sustitución se funden en una sola en un concepto amplio de texto, **la elipsis lingüística puede ser el resultado de una sustitución semiótica, y viceversa.**

Podemos, por tanto, distinguir **dos tipos de sustitución**: la **sustitución lingüística** y la **sustitución semiótica**. La primera se subdivide en sustitución nominal, verbal o proposicional, mientras que la segunda, en los textos audiovisuales, consistiría en la sustitución de un elemento icónico por otro lingüístico o viceversa.

(negrito meu)

Chaume prossegue a sua exposição, argumentando que no texto audiovisual existem três tipos de elipse: a linguística, a icónica e a narrativa (*idem*: 72-73). A **elipse linguística** consiste na ausência de palavras com e sem uma explicação icónica substitutiva. A ausência de imagens sem explicação verbal substitutiva origina a ocorrência de uma **elipse icónica**. Quando se verifica a inexistência de nexos sintácticos no relato da narrativa ou das sequências de um filme, estamos em presença de uma **elipse narrativa**.

A coesão do texto audiovisual pode ainda, segundo Chaume (*idem*: 77-80), ser de dois tipos: a **coesão lexical** e a **coesão semiótica**, sendo assegurada através da **recorrência** de índole lexical, icónica e semiótica. A cada um dos processos de recorrência que se acabam de enunciar poderão estar subjacentes ora mecanismos de reiteração, ora de colocação.

Uma outra propriedade de textualidade, que assume particular relevo no campo da linguística textual, é a **coerência**⁹⁴. De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1994: 66-67):

[S]e um texto é uma unidade que ocorre no âmbito de um determinado processo comunicativo, resultante de intenções e estratégias interactivas específicas, ele é também um todo estrutural semanticamente coerente. [...]

Assim, dir-se-á que um texto, para ser coerente, deve comportar no seu desenvolvimento linear elementos recorrentes [...]. Há uma série de mecanismos linguísticos que funcionam como processos de sequencialização, assegurando uma ligação semântica entre os elementos da superfície textual: anáforas e outros processos de co-referência, iteração de unidades léxicas que comportam semas afins e subsequente configuração de isotopias [...], substituições lexicais por sinonímia, hiperonímia ou hiponímia, etc.. Estes mecanismos favorecem o desenvolvimento temático contínuo do texto, estabelecem um fio condutor no interior do espaço textual. No entanto, um texto coerente não é um texto integralmente redundante: a construção da coerência textual implica também progressão remática, isto é, progressão de informação no interior do texto. [...] Acrescente-se que a progressão semântica só é geradora de coerência se os elementos cognitivos fornecidos pelo rema forem relevantes acerca do tema a que se referem. De facto, é a relevância que garante a conectividade conceptual e a congruência semântica.

⁹⁴ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1994: 67-69) advogam que a coerência é uma noção que joga com os domínios semântico e pragmático em simultâneo: “[N]o domínio semântico, opera a nível intensional [do sentido de uma expressão] e extensional [ou referência; conjunto de objectos que uma expressão denota]. A nível intensional, manifesta-se pela coesão lexical (identidade, comparabilidade, similitude do âmbito conceptual), pela construção de isotopias (...), pelo desenvolvimento remático relevante; a nível extensional, manifesta-se pela compatibilidade referencial entre as diferentes proposições do texto, calculada em função do «mundo possível» que o próprio texto institui. No plano pragmático, a coerência desenvolve-se na base da interacção entre o verbalizado e o universo de conhecimento do receptor”.

Com efeito, para os autores supramencionados (*idem*: 67), a coerência poderá significar a compatibilidade ou conformidade entre os elementos cognitivos activados pelas expressões linguísticas – que num filme (traduzido) serão constituídas pelo argumento e outros efeitos sonoros e o modo como o espectador as percebe e interpreta – e o «mundo possível» que constitui o universo de referência de um texto – que num filme corresponderá ao mundo das personagens, dos seus atributos e do espaço/tempo onde se movem. A coerência vê-se reforçada quando se verifica a correspondência entre os atributos das personagens, das acções por elas levadas a cabo e o espaço social em que se encontram. No caso particular do texto humorístico audiovisual, a incoerência existente entre aquilo que as personagens são ou representam e os espaços social e psicológico em que se movimentam e, pode ser, justamente pela sua incongruência, geradora de instâncias humorísticas.

Nos programas de ficção audiovisuais são incontáveis os exemplos desta natureza. Por exemplo, em *The Big Lebowski* (*O Grande Lebowski*, realizado por Joel Coen, em 1997), na cena em que as personagens Jeff Lebowski (ou “Dude”) e Walter Sobachak decidem ir à ponta de uma falésia com o objectivo de espalharem, no Oceano Pacífico, os restos mortais do seu falecido amigo Donny Walter que fora cremado. A intenção de Walter de lançar as cinzas para o mar é gorada quando se vira e, contrariamente àquilo que esperava, verifica que o vento sopra na direcção dele e de Lebowski, ficando este último com a cara completamente coberta de cinzas. De igual modo, ao contrário das expectativas criadas no público, em face da fisionomia de Lebowski indicativa de impaciência e fúria, a reacção deste não se prende com o facto de o amigo não ter tido o cuidado de verificar a direcção do vento antes de arremessar as cinzas (o que seria, seguramente, mais óbvio e lógico naquela situação), mas insurge-se antes contra a convocação dos soldados mortos durante a guerra do Vietname, na espécie de “elegia póstuma”, ou prece fúnebre, que dedica a Donny. Tanto a invocação àquela guerra, como os insultos mútuos, caracterizam bem estas duas personagens, reforçando a coerência da narrativa audiovisual, e, ao mesmo tempo, enfatizam a lógica humorística do filme – decomposta, vezes sem conta, em cenas tão ilógicas que raíam mesmo o absurdo.

Os elementos cognitivos, activados através de expressões verificadas ao longo de um texto, são fulcrais para a perpetuação de uma continuidade de sentidos. Daí que

Beaugrande e Dressler (1981: 84) definam esta continuidade de sentidos como o esteio sobre o qual se constrói a coerência, estando a acessibilidade e a relevância mútuas incluídas numa configuração de *conceitos* e de *relações*. Para os autores (*idem*: 4; 85), *conceito* designa a configuração cognitiva (conteúdo cognitivo) que pode ser repescado ou *activado* mentalmente com uma maior ou menor consistência e unidade. Por sua vez, as *relações* reportar-se-ão aos elos ou ligações que existem entre os conceitos que constituem a superfície textual.

Na óptica de Beaugrande e de Dressler, *a continuidade de sentidos* é assegurada por oito mecanismos: a *activação* cognitiva (“activation”, *idem*: 85), ou seja, são activados conhecimentos que se vão armazenando até serem necessários para a decodificação textual; *a força de ligação ou de encadeamento* (“strength of linkage”, p. 86), constituída por conhecimentos determinantes (“e.g. all humans are mortal”), típicos (“e.g. humans usually live in communities”) e acidentais (“e.g. some humans happen to be blond”); a *decomposição* (“decomposition”, p. 86) em unidades mais básicas; a *activação secundária*⁹⁵ (“spreading activation”, p. 88) que medeia os conceitos ou relações activados e a riqueza que o mundo textual pode enformar, permitindo, ao nível da recepção, a associação e o levantamento de hipóteses, etc.; a oposição entre a *memória episódica* e a *memória semântica* (“episodic memory vs semantic memory”, p. 89), abrangendo a primeira a experiência pessoal do sujeito, recobrando a segunda os padrões de organização cognitiva de cada um; a *economia* (“economy”, p. 90) implica que tenhamos um sistema de armazenamento de conhecimento (“economy of storage”) e que o procuramos (“economy of search”) quando se revela necessário; as *estruturas globais* (“global patterns”, pp. 90-91) seriam, assim, guardadas ou armazenadas em blocos completos de conhecimento, dada a sua utilidade nas mais variadas situações/tarefas. Nas estruturas globais reconhecem-se vários tipos de conhecimento: os domínios (“frames”) que se reportam a conhecimentos gerais, comuns acerca de um determinado conceito central (por exemplo “festa de aniversário”); os esquemas (“schemata”) que contemplam o conhecimento sobre os acontecimentos ou estados, ordenados por sequências progressivas em termos de tempo e de causalidade (exemplificando: o esquema do voo de avião incluirá a descolagem, a subida, a descida e a aterragem, *idem*: 195); os planos (“plans”), ou seja, as estruturas

⁹⁵ Adoptam-se aqui as nomenclaturas *domínios*, *activação secundária* e *estruturas globais*, a partir da tradução constante de um documento policopiado sobre esta matéria, da autoria de Rosa Lúcia Coimbra (*Introdução à Linguística Textual*, 2000-2001, p. 4).

globais de acontecimentos e de estados que levam à obtenção de um objectivo; e, finalmente, os guiões (“scripts”)⁹⁶ que são planos estabilizados, frequentemente convocados para especificar o papel desempenhado pelos participantes e as acções que deles são esperadas (o guião “filme”, por exemplo, especifica o papel desempenhado ora pelos realizador, ora pelos actores, etc.).

As estruturas globais revestem-se de um grande interesse, tanto para a criação como para a recepção de textos, visto que permitem aceder ao modo como um tópico é desenvolvido (domínio ou “frame”), como são sequenciados os acontecimentos (esquemas), como os utilizadores ou as personagens que habitam o mundo textual atingem os seus objectivos (planos) e como as situações são apresentadas de forma a que determinados textos surjam no momento oportuno (guião ou “script”).

O último procedimento cognitivo que nos ajuda a configurar a continuidade de sentidos é a “herança” (“inheritance”, *idem*: 91), na medida em que se trata da transferência de conhecimento entre itens do mesmo tipo ou subtipo. A herança encontra-se sob a forma de exemplo (“instance”) – o exemplo herdará todas as características atribuídas à sua classe, salvo nos casos em que são expressamente canceladas (por exemplo: embora nunca tenha sido exposto directamente, pressupõe-se que Napoleão está incluído na classe dos seres humanos) – de especificação (“specification”) – em que as subclasses apenas herdam das superclasses as características que uma determinada especificação permite (o exemplo da subclasse “avestruz” diferencia-se da classe “aves” pela sua incapacidade de voar) – e de analogia (“analogy”) – em que, apesar de as entidades pertencerem a classes diferentes, elas surgem como termos comparáveis (pensemos, a título de exemplo, na analogia comumente estabelecida entre a inteligência humana e a artificial).

A configuração subjacente a um texto será o **mundo textual** (“textual world”) que poderá ou não coincidir com a versão estabelecida pelo “mundo real” (“real world”), por outras palavras, a versão do mundo validada pela sociedade ou por um grupo social (Beaugrande e Dressler, 1981: 85). Esta acepção de “mundo textual” poderá equacionar-se com aquilo que Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1994: 244-245) denominam como “mundo possível”. Esta noção é utilizada no domínio da semântica formal, designando um

⁹⁶ Como oportunamente se verificará, o lexema *guião* utilizado neste contexto não se confunde com aquele que será mais adiante referido no contexto cinematográfico aquando do tratamento da problemática do argumento fílmico.

estado de coisas, um universo de referência no qual são validadas as interpretações associadas às expressões linguísticas. Segundo os autores, este conceito foi recentemente introduzido em narratologia para referir o próprio mundo narrativo, uma construção semiótica específica, cuja existência é meramente ficcional e cuja lógica pode não coincidir com a do mundo empírico (pensemos no caso da ficção científica). O mundo possível ficcional mantém sempre uma correlação semântica com o mundo real que oscila entre a representação mimética e a transfiguração desrealizante.

Revelam-se, de facto, imprescindíveis as palavras de Umberto Eco, em *Mouse or Rat? Translation as Negotiation* (2003: 19), em que brilhantemente sintetiza o que se tem vindo a explicar: “[E]very text (even the most simple sentence) describes or presupposes a possible world”.

No caso das longas-metragens em apreço, a acção ou a história reflecte precisamente o *mundo textual* ou o *mundo possível*, ou seja, um mundo ficcionado, criado pelo realizador, mas que, obviamente, mantém uma correlação semântica com o mundo considerado “real” do (tele)espectador. Aliás, é esta referência ao mundo real que faz com que nós, espectadores, estabeleçamos relações de sentido entre os dois mundos: o ficcional e o real. A não ser assim, passaremos a mover-nos no domínio do “non-sense”, no qual, muitas vezes, o discurso humorístico se escora.

O humor criado pelos Monty Python, nas décadas de (19)70 e de (19)80, é modelar na concretização deste tipo de humor. Todavia, convém referir que, neste caso, o espectador, dotado da competência da literacia audiovisual, activa as suas expectativas, conceitos e relações, no sentido de ir ao encontro do mundo textual assente na configuração “non-sensical” (sem sentido). Significa isto que a incongruência, o absurdo e o “non-sense” têm uma lógica e uma coerência próprias. Em suma, o humor permite a construção de um quadro de referências em que o “sem sentido” poder ter um sentido em si próprio. O “sem sentido” ou, melhor dizendo, a **incoerência** é um “meio” de produção de humor e, simultaneamente, um “fim”, na medida em que se pode configurar o objectivo último do discurso humorístico. Paradoxalmente, o **mundo sem sentido** instaurado pelo mundo textual ou possível só gozará de coerência quando utilizado na qualidade de meio e objectivo últimos ou, melhor dizendo, quando a incoerência assenta numa dinâmica coerente.

Fora do contexto do discurso humorístico, em que a ausência de coerência não é intencional, a escassez de coerência textual verificada nas restantes tipologias textuais, salvo raras exceções, redundaria num texto sem sentido – “senseless” ou “non-sensical”, na terminologia de Beaugrande e de Dressler (1981: 84)⁹⁷ –, em relação ao qual o receptor não pressente nem identifica a continuidade de sentidos devido à ausência de correspondência entre a configuração de conceitos e de relações expressas e o conhecimento prévio que o receptor tem do mundo. Uma vez que o sentido pretendido não é imediatamente decodificado, porquanto a inexistência de clareza o impede, Beaugrande e Dressler (*idem*: 84) referem-se àquele como “sentido indeterminado” (“non-determinancy”). Quando a situação de indeterminação prevalece, designamo-la como “ambiguidade”⁹⁸, no caso de não ser intencional. Se, por outro lado, a indeterminação for intencional ou, mais rigorosamente, se quem produz o texto tenciona atribuir-lhe simultaneamente vários sentidos, estamos em presença da “polivalência” (“polyvalence”), ou, por outras palavras, da polissemia.

Ao reflectir sobre a produção de um determinado discurso, Suzanne Eggins (1994: 85) reporta-se à distinção entre “texto” e “não-texto” proposta por Halliday e Hasan (1976). O que singulariza um do outro é a propriedade de textura que o segundo, o não texto, não possui e que, conseqüentemente, resulta na falta de unidade subjacente a qualquer texto. De acordo com a autora, tanto a coesão (propriedade interna) como a coerência (propriedade contextual) são elementos fulcrais que concorrem para a construtura de um texto. Suzanne Eggins (1994: 85) indica igualmente a implicação sequencial (“sequential implicativeness”), que advém do facto de uma língua estar medularmente ligada por uma sequência linear, como elo de ligação entre as frases que compõem um texto.

⁹⁷ Na óptica de Beaugrande e de Dressler (1981: 144), “[S]enselessness (or nonsense) results from lack of continuity between an occurrence and the rest of our knowledge and experience, and it is doubtless hard to tolerate”. Concordo que uma ocorrência verbal destituída de sentido seja difícil de compreender e de tolerar, excepto nas situações em que o humor dependa directamente da sua instituição.

⁹⁸ Embora a ambiguidade se encontre definida no *Dicionário de Termos Linguísticos* (1990: 39, vol. I) do modo que seguidamente se transcreve: “[D]iz-se que um enunciado sofre de ambiguidade ou é ambíguo se tiver mais do que uma interpretação possível. A ambiguidade pode ser devida a vários factores. Assim, ela pode ser gramatical, lexical, etc. O enunciado que tem mais do que duas interpretações possíveis é um enunciado que sofre de ambiguidade múltipla”. Esta acepção parece-me muito incompleta, dado não estabelecer uma verdadeira distinção entre a multiplicidade de sentidos subjacentes aos fenómenos de ambiguidade e de polissemia. Considero serem, justamente, as propriedades da indeterminação prevalecente e da não intencionalidade que marcam as diferenças entre o primeiro e o segundo conceitos.

A coerência, vista sob o ângulo do modelo sistémico (*idem*: 87), é considerada a partir de dois níveis de contextualidade: o contexto da cultura ou o género, e o contexto da situação, *i. e.*, o registo. Destes níveis derivam os dois tipos de coerência: a situacional ou coerência de registo e a genérica ou de género. O primeiro tipo de coerência ocorre quando conseguimos especificar a tríade “campo, modo” e “teor relacional” (“field, mode” e “tenor”)⁹⁹ do texto. Esta tríade integra as variedades do registo (atribui-se a autoria da teoria do registo, com esta composição, a Halliday, 1978).

Mona Baker ((1992)1997: 15-16) define o registo como uma variedade linguística que os utilizadores adaptam a uma determinada situação. As variedades do registo utilizado são determinadas pelo campo (o tema, o tópico ou o assunto a tratar através do uso da língua, ou das escolhas linguísticas), pelo modo (o papel que a língua desempenha na interacção discursiva) e pelo teor relacional (o papel das relações interpessoais entre os interlocutores).

As três variedades do registo do discurso, ou “variáveis contextuais envolvidas no registo” (Basílio, 2003: 23) – campo, modo e teor relacional – encontram, no plano textual, três dimensões semânticas metafuncionais correlatas: a ideacional, a interpessoal e a textual. Cecília Basílio (*idem*: 22-23) procede a uma síntese crítica da conceptualização, proposta por Halliday, sobre as três dimensões:

[A] dimensão **ideacional** é a da representação do mundo, físico ou psíquico, através da cognição, com uma vertente experiencial, respeitante aos fenómenos, e uma vertente lógica, respeitante às relações entre eles. A dimensão **interpessoal** é a da enunciação, constituindo a própria essência do acto discursivo que é sempre “interacto” envolvido numa “troca discursiva” pela qual o sujeito da enunciação participa nos fenómenos do mundo, neles se envolvendo a si e ao enunciatário.

As dimensões ideacional e interpessoal tornam-se operacionalmente relevantes por via da dimensão **textual** que, como o nome indica, é responsável pela organização do que há a enunciar/representar em enunciado/texto: a textualização.

⁹⁹ A tríade **field/mode/tenor** tem apresentado oscilações na sua tradução para a língua portuguesa: “campo/modo/relação” ou “campo/modo/teor”. Leandro Lemes do Prado (2002: 21) utiliza o primeiro grupo terminológico, enquanto que Valeria Santos (1996: 3) e Maria Cecília Basílio (2003: 23; 30) optam pelo uso da segunda alternativa. Deve ainda ser mencionado o facto de os dois primeiros autores aqui referidos escreverem em português do Brasil e, mesmo assim, a selecção terminológica do conceito de *tenor* diferir nesta variante da língua portuguesa (relação/teor, respectivamente). No meu entender, se por um lado me parece adequada a tradução *field/mode* (campo e modo), a terminologia *teor*, por outro lado, não se afigura como um equivalente apropriado e completo de forma a veicular o sentido integral de *tenor*. Por esse facto, doravante, adoptar-se-á o termo *teor relacional*.

A par do contributo significativo próprio que o texto transmite, actuando, nesta medida, reflexivamente, a autora refere (*idem*: vii-viii) que a dimensão semântica textual, indissociável da interpessoal e da ideacional, é a responsável pela criação e pela estruturação de um texto.

Retomando a discussão sobre o texto audiovisual, podemos também nele identificar a coerência de situação ou de registo e a coerência genérica ou de género que, a meu ver, são elementares nas escolhas linguísticas a que o tradutor procede. No caso das longas-metragens, em particular, o tradutor terá de estar alerta para detectar ocasiões em que a ausência de coerência de situação ou de registo no texto original pode ser um mecanismo gerador do humor. A manutenção deste tipo de coerência é fulcral na tradução do texto humorístico. Para Neubert e Shreve (1992: 100), a manutenção da coerência, que deve envolver o texto na sua globalidade, não implica a “importação” directa das escolhas gramaticais ou lexicais do texto original, já que estas devem funcionar de modo independente no texto traduzido. Neste sentido, a coerência é, de novo, construída no texto de chegada.

A **coerência genérica** consubstancia-se através da identificação de determinados padrões esquemáticos (ou na terminologia de Eggins “schematic structure” (1994: 36)) comuns a vários textos. Nas comédias românticas, por exemplo, verifica-se esta coerência genérica, pela retoma reiterada de uma série de padrões esquemáticos. Assim, as comédias românticas encontram-se, geralmente, repletas de situações e de linguagem humorísticas, de enfoque central em personagens que atravessam determinadas provações de forma a conseguirem uma relação amorosa satisfatória (casamento ou a união amorosa entre pessoas), se bem que se admite, esporadicamente, a intrusão de outros géneros. *The Awful Truth* (Leo McCarey, 1937), *The Philadelphia Story* (George Cukor, 1940), *Some Like it Hot* (Billy Wilder, 1959), *What’s New, Pussycat?* (Clive Donner, 1965), *Shampoo* (Hal Ashby, 1975), *When Harry Met Sally* (Rob Reiner, 1989), *Four Weddings and a Funeral* (Mike Newell, 1993), *Bridget Jones’s Diary* (Sharon Maguire, 2001) são casos de longas-metragens que se inscrevem nos padrões esquemáticos apontados. A coerência genérica neste tipo de texto audiovisual radica na manutenção de um traço comum, perpassado pelo humor (contextual e/ou linguístico): o esforço de superar vários obstáculos que impedem a união amorosa.

Tendo em conta as explicações anteriores acerca das propriedades de coesão e de coerência, é oportuno inquirir: de que modo são elas fulcrais na dinâmica tradutológica, vista, concomitantemente, enquanto processo e produto?

A esse propósito, advogam Neubert e Shreve (1992: 103) que os profissionais podem efectivamente beneficiar da distinção que se opera entre a coesão e a coerência e que não é possível concebê-las independentemente uma da outra ou conglobadas numa só, pois, entre si, elas estabelecem relações de interdependência.

Na distinção aqui elaborada por Neubert e Shreve reside a dissensão com o que Halliday e Hasan (1976: 4-5) preconizam. Segundo o próprio testemunho de Neubert e Shreve (1992: 102):

Halliday and Hasan use the term *cohesion* exclusively [...]. The concept of coherence is unnecessary if cohesion is defined as a semantic process [...]. The authors are primarily interested in exploring the linguistic potential for the expression of semantic relations. [...] The conceptual frameworks that establish coherence are treated entirely in terms of their linguistic manifestation in texts.

Na sua reflexão sobre o conceito de *texto*, Cecília Basílio (2003: 33-34) reverba precisamente a ideia de que na teoria de Halliday se encontram consorciados os conceitos de coesão e de coerência ao afirmar:

[S]endo o texto uma unidade semântica e pragmática, como tal, um todo lógico e semanticamente unificado, essa unidade é-lhe assegurada por outro tipo de conexões lógico-semânticas estabelecidas entre as frases, conexões que não são estruturais, ou seja, não são de natureza léxico-gramatical como as que encontramos no interior das frases e abaixo delas. Halliday chama-lhes relações de **coesão textual**.

[...]

Convirá clarificar que Halliday toma, naturalmente, como pressuposto o entendimento de que os marcadores coesivos (tanto quanto, em muitos casos, estão apenas implícitos) reflectem relações conceptuais que fazem sentido. Por outras palavras, no conceito de coesão encontra-se pressuposto o de coerência, definida como congruência com o conhecimento dito “normal” do mundo.

Sem embargo a discussão conceptual que, muitas vezes, gravita em torno daquilo que se entende por “coesão” e por “coerência”, intenta-se neste trabalho uma separação (não estanque) entre os dois conceitos, indo ao encontro das palavras de Neubert e Shreve

(1992: 102), que, de modo sucinto, colocam a ênfase na distinção no tratamento entre as duas propriedades:

[C]oherence is a property of the underlying meaning structure of a text; cohesion is a property of the linguistic surface of the text: Cohesion makes coherence linguistically evident. The cohesive text is, as a result, the end product of translation.

Ainda no que diz respeito ao tratamento das propriedades de *coesão* e de *coerência* na tradução, Mona Baker ((1992) 1997) trá-las à forja, respectivamente, aquando da discussão da **equivalência textual** (pp. 180-216) e de **equivalência pragmática** (pp. 217-260). Na equivalência textual, Baker congloba os casos de referência, de substituição, de conjunção, e de coesão lexical. Por sua vez, relativamente à equivalência pragmática a autora coloca em relevo as questões de coerência, debatendo ainda os processos de interpretação, como a **implicatura** (de que se focará adiante, no Capítulo III) e as estratégias de tradução.

Em remate conclusivo, no tocante às questões atinentes às propriedades de coesão e de coerência Beaugrande e Dressler (1981: 113) reputam-nas como os factores de textualidade mais óbvios, na medida em que indicam o modo como os elementos componentes de um texto se encaixam e contribuem para o seu sentido. Porém, estes factores não fornecem qualquer coordenada relativamente à atitude subjacente a quem produz/recebe o texto. As propriedades de intencionalidade e de aceitabilidade presentes num texto vêm a sua importância altamente ampliada quando este é de índole humorística, pois facilmente um enunciado tido como sério poderá ser produzido com intuito humorístico e percebido enquanto tal¹⁰⁰.

Concentremo-nos, então, na terceira e na quarta propriedades de textualidade que Beaugrande e Dressler (1981: 113-137) decidem tratar conjuntamente: a **intencionalidade** e a **aceitabilidade**, atitudes subentendidas na configuração de uma língua, indissociável dos actos discursivos e da interacção comunicativa. Tais atitudes devem, na opinião dos autores, admitir alguma tolerância em face de eventuais perturbações ao nível da coesão ou da coerência.

¹⁰⁰ No Capítulo III encontrar-se-ão especificadas as noções griceanas (1975; 1989) de *pressuposição*, *implicatura conversacional* e de *princípio de cooperação*, fulcrais para o entendimento e alargamento dos conceitos inerentes às propriedades de *intencionalidade* e de *aceitabilidade* aqui em discussão.

A tessitura de um texto deverá pressupor, portanto, os factores de intencionalidade e de aceitabilidade. Quer isto dizer que, para que seja aceite, um texto deverá encontrar plasmada a sua intenção – todos os meios de que o produtor de um texto se socorre para realizar as suas intenções/motivações, de acordo com um determinado objectivo. A própria rotulação de “comédia” nos anúncios publicitários (*posters*, anúncios da rádio, “Internet”, cinema ou TV) ou nos invólucros das cassetes de VHS e de DVD indicia já a intencionalidade humorística patente no filme, podendo originar uma vontade genuína (aceitabilidade) no espectador para assistir ao seu visionamento. Evidentemente, é crucial para o tradutor tomar consciência de que o texto (tradução) que vai produzir foi, na sua forma original, especificamente concebido com intenção humorística e que esta deve, de modo inabdicável, prevalecer no texto (legendado) de chegada. Por conseguinte, o texto traduzido deverá obedecer à manutenção dessa mesma intenção humorística, a fim de que seja como tal aceite e usufruída por parte do público-alvo. A importância desta tomada de consciência é de tal modo determinante no processo de tradução que o sentido desta poderá ser posto em perigo: “[A] *faux pas* is a text where productive intent and receptive intent have diverged” (Neubert e Shreve, 1992: 72).

No entanto, os autores advertem para o facto de, por um lado, a noção de intencionalidade realizada textualmente não poder incluir o conjunto de intenções particulares subjacentes à interacção comunicativa, e, por outro lado, a intencionalidade a ser obrigatoriamente inferida, ou que se depreende acidentalmente a partir de um texto, poder não ser coincidente com a intencionalidade do autor que o escreveu.

Do ponto de vista do leitor/receptor, a intencionalidade encontra-se conexas com a relevância (“relevance”), ou, por outras palavras, a importância atribuída à informação veiculada, e com a aceitabilidade (*idem*: 72-73):

[T]he author’s original goals in writing the text cannot be achieved if the reader cannot figure out what the text is supposed to do. For a text to be received a piece of purposeful linguistic communication, it must be seen and accepted as a text.

Genericamente, a aceitabilidade pressupõe uma vontade genuína de participar no discurso e de partilhar um objectivo (“goal”, nos termos de Beaugrande e de Dressler, 1981: 132). Na verdade, a aceitabilidade distingue-se da gramaticalidade, ou daquilo que

se encontra estipulado em termos abstractos na gramática, precisamente pelo grau de aceitação comunicacional (*idem*: 130).

Acertadamente, Neubert e Shreve (1992: 75) sugerem que a aceitabilidade se relaciona com o princípio de cooperação griceano:

[S]peakers and writers operate under the impression that there exists (or will exist) an actual potential addressee who will accept uttered words or written lines as inducements to communication. Texts are invitations to communicate and must be presented to listeners and readers in ways which secure their cooperation and comprehension. Acceptability is a precondition for cooperation, and the presumption of cooperation is a rationale for adhering to acceptability standards.

Os autores prosseguem, afirmando que muitas instâncias comunicativas não se efectuam de modo presencial. Mesmo nestes casos, o acesso ao texto pressupõe uma atitude de cooperação mental. No que diz respeito à tradução, a ausência da instauração do princípio de cooperação, ou a incapacidade de o tradutor convencer o receptor a aceitar o texto traduzido, pode ter repercussões catastróficas ao nível da comunicação. Na tradução audiovisual do humor, estas consequências serão, a meu ver, singularmente potenciadas. Como se demonstrará mais adiante (*cf.* Capítulo III) a detecção da intencionalidade do humor no texto fílmico e a sua aceitabilidade enquanto tal estão directamente ligadas à sensibilidade e à cumplicidade humorísticas do tradutor/legendador.

Quanto à **informatividade**, trata-se de uma propriedade de textualidade que ajuda os receptores a estabelecer o grau de novidade ou de surpresa de uma ocorrência textual e cujo conteúdo é, habitualmente, enfatizado devido ao papel fundamental desempenhado pela coerência (Beaugrande e Dressler, 1981: 139). Neste factor de textualidade são detectáveis **três ordens de informatividade** distintas, estando todas elas relacionadas com os graus de probabilidade de ocorrências comunicacionais.

A informatividade de primeira ordem (“first-order informativity”, *idem*: 142) é a que requer menor atenção por parte do receptor por se tratar de uma ocorrência esperada – isto é, com um elevado grau de probabilidade – e facilmente inteligível. Embora num texto a informatividade de segunda e de terceira ordens possam não estar presentes, a informatividade de primeira ordem, pela sua trivialidade, encontra-se sempre patente.

Transposta para o discurso humorístico, poder-se-ia afirmar que a informatividade de primeira ordem se encontra naquilo a que comumente se chama o “humor fácil”, ou

seja, aquele que não reivindica grande esforço de decodificação por parte do receptor. Assim sendo, este é o tipo de humor, cujo desfecho ostenta um elevado grau de probabilidade, onde o inesperado é, paradoxalmente, quase um dado esperado, tornando-se acessível a quase qualquer falante.

Ao abordarem a informatividade de segunda ordem (“second-order informativity”, *idem*: 143), Beaugrande e Dressler chegam mesmo a afirmar que os textos que contemplam apenas ocorrências de primeira ordem se tornam extremamente desinteressantes, pelo que se torna imprescindível criar textos com uma ordem de informatividade intermédia e mais elevada, sem, contudo, atingirem o mais elevado grau de probabilidade. Os textos de comunicação normal, segundo os autores, instituem-se em consonância com a informatividade de segunda ordem.

À medida que, num texto, se detectam ocorrências comunicativas pouco frequentes, que implicam um excepcional nível de atenção por parte do receptor, originando, por conseguinte, um grau de processamento de informação mais complexo, defrontamo-nos com a informatividade de terceira ordem (“third-order informativity”, *idem*: 142). Esta ordem de informatividade significa que às ocorrências textuais subjaz um conjunto de escolhas discursivas mais elaboradas, pouco prováveis e inesperadas, tornando, todavia, a comunicação mais interessante (*idem*: 144). Mais: as ocorrências de terceira ordem podem advir de dois factores – a descontinuidade e a discrepância, geradores do maior grau de perplexidade na recepção textual, obviando a sua fuga à previsibilidade. A descontinuidade verifica-se aquando da ausência de material na configuração textual. Por seu turno, a discrepância pode ser atestada quando os padrões textuais e os padrões do conhecimento que temos do mundo circundante são divergentes.

Voltando ao caso do discurso humorístico de que este estudo se ocupa, como oportunamente se verá (no Capítulo III), umas das premissas basilares das teorias do humor é justamente aquela que o correlaciona com a inteligência. Isto significa que se verificará a partilha de conhecimento, entre os interlocutores, no acto comunicativo humorístico para que este encontre as condições ideais de felicidade. Trata-se de ocorrências humorísticas, cujas escolhas linguísticas se revelam mais cuidadas e complexas, e que concorrem, igualmente, para a proliferação de enunciados inesperados, descontínuos e discrepantes, sem, no entanto, perder de vista a obtenção de uma sensação agradável. *Mutatis mutandis*, na correlação humor/inteligência poder-se-ia falar de **humor**

de terceira ordem – o humor mais complexo e, por conseguinte, o mais empolgante e exigente na dinâmica comunicativa.

Beaugrande e Dressler (1981: 144-145) advertem ainda que, relativamente à informatividade de terceira ordem, o receptor é por vezes impelido a renegociar os sentidos dos enunciados, através de uma pesquisa de motivação (“motivation search”), para conferir continuidade e estabilidade à base da situação comunicativa em que se encontra. A pesquisa de motivação a que aqui se alude está associada à minimização ou redução de informatividade que instiga o receptor a perseguir diversas direccionalidades (“directionalities”), quer em ocorrências textuais anteriores (“backward downgrading”) ou posteriores (“downward downgrading”), quer em ocorrências exteriores (“outward downgrading”) ao texto.

Na dinâmica tradutológica, Neubert e Shreve (1992: 89) aventam a possibilidade de a informatividade poder ser um instrumento medidor do grau de informação contida num texto relativamente a acontecimentos, estados, processos, objectos, pessoas, lugares e instituições. Ressalvando o caso do texto audiovisual das grandes empresas cinematográficas internacionais, cuja produção é pensada para vir a abranger o público à escala mundial, concordo com os autores quando afirmam que, à partida, o texto na língua de origem é criado para os receptores dessa língua. Neste sentido, a tradução abre um “canal de informação” entre emissores e receptores falantes de línguas diferentes que, de outro modo, não conseguiriam aceder à informação. O canal de informação que se estabelece constitui, efectivamente, uma das mais surpreendentes virtualidades do acto de traduzir.

Segundo os autores (*idem*: 90), a informatividade de um texto encontra-se ligada a um padrão de relações semânticas (conhecimento do conteúdo) expressas na superfície textual. Consequentemente, cabe ao tradutor criar uma superfície textual que veicule o mesmo conhecimento ao nível de conteúdos, o que poderá constituir um entrave tradutológico quando na língua de chegada não se verifica a existência de uma situação de equivalência textual. Não será, portanto, de estranhar que na tradução as ordens de informação venham a ser redistribuídas ou até alteradas.

Neubert e Shreve (1992: 90-91) destacam uma inequívoca dissemelhança entre as ordens de informatividade e a relevância:

[T]he *order of informativity* is a measure of *significance* of the information units in a text. This measure is relative to the other information items in the text. It is to be distinguished from relevance, which is the measure of the importance of the information to the reader.

Todavia, aquando da quase inexistência de um conhecimento partilhado entre o tradutor e o receptor, poderá acontecer que a tradução de uma informação passe despercebida ao receptor. Nestas ocasiões, os autores aconselham o uso de notas de rodapé (com notas do tradutor) ou a criação de paráfrases explanatórias do conteúdo informativo. Ora, na tradução de um texto em suporte de papel estes conselhos são preciosos e não devem ser esquecidos. Porém, no caso específico da tradução para legendagem, circunscrita a constrangimentos como o tamanho da legenda e o tempo da sua exposição, serão estes procedimentos apropriados?

Recuperando as ideias já expressas (*cf.* Capítulo I) a este propósito, impedido de fazer recurso a notas de rodapé, o tradutor poderá avaliar a possibilidade de parafrasear a informação (socorrendo-se dos processos técnicos de expansão ou de explicitação) ou de reduzir a informação por meio da redução parcial (a condensação ou a concisão) ou da redução total da informação (eliminação/supressão/elipse).

A proposta de redução total ou parcial de informação num texto alvo deve ser sempre sujeita a um período de ponderação sopesar todos os factores intervenientes no âmbito estrito de cada tradução, visto que há situações que me levam a concordar inteiramente com o ponto de vista que Neubert e Shreve (1992: 90-91) sustentam:

[S]ometimes information transfer in a translation is blocked at the linguistic surface. Lexical items do not have familiar equivalents in the L2. Equivalents may exist but they are attached to their knowledge frames quite differently.

A sexta propriedade de textualidade, **a situacionalidade** (Beaugrande e Dressler, 1981: 163), assenta nos factores que tornam um texto relevante no seio de uma determinada situação, ora corrente, ora facilmente recuperável, estando, obviamente, ligada não só ao conhecimento que os interlocutores possuem do mundo, mas também às expectativas criadas face à organização desse mundo. A moldura situacional desenha-se, na maior parte das vezes, de acordo com a mediação (“mediation”) que consiste na inclusão das nossas crenças e dos nossos objectivos na situação comunicativa. Assim, um

texto poderá ou não ser aceite, em estreita dependência do modo como os participantes perspectivam a situação, e não em conformidade com a sua credibilidade ou relevância, nem em harmonia com o “mundo real” (*idem*: 179).

Neubert e Shreve (1992: 85) afirmam que “[T]exts are always situated in discrete communicative settings”¹⁰¹. Por este motivo, o tradutor deverá reconhecer e compreender a situacionalidade que permeia os textos de partida e os de chegada:

[T]he translator should understand the receptive context of the message he is translating. He should know his communicative partners and their attitudinal state. [...]

The situationality of the translation is never the same as the situationality of the source text. [...] Situationality is an attribute of the text in its receiver orientation. The translator must be responsible for projecting the situationality of the text-to-be.

Os dois autores chegam mesmo a afirmar que é a situacionalidade que faz com que os tradutores reconheçam o texto original como a única fonte de conhecimento para se proceder a uma tradução. Simultaneamente, advertem para o facto de se verificar que há uma grande necessidade de ir ao encontro das expectativas dos potenciais receptores.

A tradução do humor encontra-se claramente condicionada, não só pela situacionalidade do texto de partida, mas também pelo contexto sociocultural dos receptores a que se destina.

A **intertextualidade**¹⁰² é a última das propriedades de textualidade sobre a qual Beaugrande e Dressler (1981) discorrem e em relação à qual, no contexto desta investigação, se deve prestar especial atenção, dado o seu potencial teórico, seja no alcance do estímulo humorístico, seja na obtenção do seu efeito na TAV. Consideram os autores (*idem*: 183) que a produção, bem como a recepção de um texto, que mantém relações de intertextualidade com outros textos, dependem do conhecimento dos interlocutores face a outros textos. Neste sentido, a *praxis* do tradutor poderá, no meu entender, confrontar-se com sérias limitações em virtude do incompetente reconhecimento do empréstimo do texto

¹⁰¹ Os autores afirmam poder falar-se em *equivalência situacional* (no sentido isomórfico) relativamente a alguns tipos de textos: o legal, o comercial e o técnico. Aliás, neste tipo de textos a semelhança entre a situacionalidade e a informatividade em duas línguas/culturas distintas pode ocorrer conjuntamente. A esta ocorrência de situação comunicacional, mais ou menos idêntica, chamam Neubert e Shreve (1992: 89) textos paralelos (“parallel texts”).

¹⁰² A questão da intertextualidade será amplamente discutida no Capítulo III.

aludido, citado, ironizado, imitado, parodiado, ou que faz recurso ao *pastiche*. Ao invés, se o tradutor revelar dominar o material com o qual o texto que tem de traduzir dialoga, terá, porventura, em sua posse um instrumento que lhe facilitará a acessibilidade a um vasto leque de escolhas tradutológicas, vendo, conseqüentemente, a sua tarefa beneficiada por esta mais-valia.

Na tradução, a intertextualidade não depende apenas do seu reconhecimento por parte de quem traduz, mas também do horizonte de expectativas do receptor da língua-alvo. As expectativas criadas em torno de uma tipologia textual também corroboram, em boa medida, o trabalho do tradutor. Isto significa que, se um receptor sabe que o filme que vai visionar é uma comédia, cria expectativas relativamente a determinadas convenções textuais adoptadas por este género audiovisual. Logo, é natural que Neubert e Shreve (1992: 123) asseverem que a tradução corresponde a uma “[...] mediated intertextuality”:

[T]he translator must have an explicit and not a tacit understanding of the intertextuality of the source and target language texts. The translator recognizes the fact that translation is an exercise in cross-cultural and cross-linguistic intertextuality.

Ao apresentar a definição de intertextualidade, Susan Hayward refere na obra *Cinema studies: The Key Concepts* ((2000) 2003: 201) que, até um certo grau, a maior parte dos filmes são intertextuais, dado que a presença do texto cinematográfico pode pressentir-se no texto de outros filmes e de outras obras artísticas (teatro, pintura, música, fotografia...).

A propósito da utilização da música e das canções, a autora deixa uma nota curiosa (*idem*: 201):

[S]ongs within a film are an intertext. Thus, if the **star** playing the central protagonist is a well-known singer the **audience** will expect a song. That performance refers to another part of the star persona that has been developed outside of film-making and so refers to another text: the star as a singer.

Efectivamente, por mais inconsciente que seja, isto acontece com regularidade. Basta recordarmos todos os filmes em que Elvis Presley (1935-1977) ou Madonna (1958-) participaram. Note-se que em *Bridget Jones's Diary* se testemunha o aparecimento *cameo* de Salman Rushdie (1947 -). Por sua vez, em *FG* os aparecimentos *cameo* ecoam recorrentemente. À medida que se desenrola a odisseia de *FG*, este filme providencia a

oportunidade de esta personagem conviver com várias personalidades públicas, nomeadamente com a figura de Elvis Presley antes de se tornar célebre.

No panorama cinematográfico abundam os casos de redes intertextuais de complexidade variável. Observe-se o caso do filme *Robin Hood*¹⁰³, cujo tratamento cinematográfico teve início antes da invenção do som (realizado por Allan Dwan, em 1922), temática de aventura retomada, não só nas séries televisivas, como também no cinema – *The Adventures of Robin Hood* (realizado por Michael Curtiz e William Keighley, em 1938), *The Prince of Thieves* (realizado por Howard Bretherton, em 1948) e *Robin Hood: The Prince of Thieves* (realizado por Kevin Reynolds, em 1991). Para além das reminiscências óbvias do enredo, é curioso notar que o intertexto preludiado pelo título da última versão mencionada vê conjugados os títulos das duas longas-metragens anteriores.

No encadeamento da configuração intertextual, distinguiu-se ainda uma outra versão cinematográfica, cujo pendor humorístico é, desde logo, indiciado pelo título – *Robin Hood: Men in Tights*, realizado por Mel Brooks, em 1993¹⁰⁴. Apoiada nas linhas gerais da intriga que percorre as versões previamente aludidas, tratando-se, nitidamente, de um caso de intertextualidade endofílmica, Mel Brooks convida o público a enveredar pelas avenidas do humor. Aliás, sem o reconhecimento do intertexto que lhe deu origem, as instâncias humorísticas ver-se-iam amplamente reduzidas. A (in)coerência (e a (in)congruência) da

¹⁰³ Aliás, nosítio <http://en.wikipedia.org>, que apresenta uma listagem exaustiva dos vários filmes e séries que tiveram por pedra angular a história de Robin dos Bosques, encontramos referências à adaptação da trama para a linguagem da animação: “Disney produced two Robin Hood versions: *The Story of Robin Hood and his Merrie Men* (1952) (Disney's second made-in-Britain production) and the animated *Robin Hood* (1973).” [...] “1958 *Robin Hood Daffy*, a Chuck Jones animated cartoon, where Daffy Duck takes on the traditions of Errol Flynn, and a Friar Tuckish Porky Pig won't take him seriously.” [...] “1973: The Walt Disney Company produced the most famous animated version of the legend in 1973, which had the various characters depicted as furry animal characters such as Robin Hood and Maid Marian as foxes.”

¹⁰⁴ Já em 1967 o filme de animação *Rocket Robin Hood* (de Ralph Bakshi e de Grant Simmons) surge como uma versão de ficção científica da lenda do herói, em Sherwood Asteroid, no ano 3000. Nesta aventura, o protagonista, acompanhado pelo seu bando, luta contra o maquiavélico Xerife, senhor do território N.O.T.T. (abreviatura que envolve o jogo de palavras com o topónimo *Nottingham*).

Também o filme de animação *Shrek* (de Andrew Adamson e Vicky Jenson, 2001), repleto de jogos intertextuais com vários contos de fadas e lendas, alude a uma cena de *Robin Hood: Men in Tights* em que a virilidade do fanfarrão Robin dos Bosques e dos homens do seu bando é parodiada através do uso da pronúncia francesa, de uma dança que, por sua vez, parodia as *boys bands* e as danças célticas (“Step Dances”). Para além desta visão pouco abonadora do herói e respectivos companheiros, a sua masculinidade é ainda afectada pela derrota humilhante que sofrem às mãos de uma mulher, a princesa Fiona. A luta retrata o estilo das batalhas dos filmes *Matrix*, *Matrix Reloaded* e *Matrix Revolutions* (realizados pelos irmãos Larry e Andy Wachowski, em 2002 e em 2003 as duas últimas sequelas). Resta dizer que o filme *Shrek* foi baseado num livro com o mesmo título, de 1990, da autoria de William Steig (1907-2003), um conhecido escritor americano de literatura infantil.

acção depende, em larga medida, do acesso prévio à história (relato histórico e/ou ficção literária ou cinematográfica) que envolve o protagonista. Quer isto dizer que a vitalidade do humor audiovisual promana, muitas vezes, da **intertextualidade endofílmica** (do intertexto com filmes diversos) e **exofílmica** (intertexto fílmico fora da paisagem cinematográfica)¹⁰⁵.

As sete propriedades de textualidade revelam-se manifestamente profícuas na comunicação textual, quer no que diz respeito à sua compreensão, quer em relação ao aprofundamento do estudo das várias tipologias textuais. Embora todas imprescindíveis na tessitura textual, a que assume uma posição de relevo na análise do discurso humorístico audiovisual é, indubitavelmente, a propriedade de coerência. A sua manifesta ausência propicia o aparecimento de situações ou de enunciados incongruentes, não raro geradores do humor numa determinada sequência cinematográfica. Daí que neste capítulo se tenha dilatado o espaço de reflexão consagrado a este factor de textualidade.

II.3.1 – O policódigo do texto audiovisual

No quadro do estudo acerca da linguística textual, Beaugrande e Dressler (1981: 34) indicam ainda três princípios reguladores da comunicação textual: a eficácia (“efficiency”), a eficiência (“effectiveness”), e a propriedade (“appropriateness”).

De modo breve, os princípios supra-enumerados podem ser descritos do seguinte modo: quanto menor for o esforço, por parte dos participantes, no processo de decodificação da mensagem, mais *eficaz* será o resultado comunicacional; a *eficiência* de um texto pode ser mensurável através da impressão que este deixa nos seus interlocutores, criando condições favoráveis à obtenção do objectivo (“goal”) comunicativo; a harmonia entre o contexto e os factores de textualidade é determinante na “propriedade” comunicacional. Portanto um texto define-se pelas ligações que se estabelecem nas orações, nas frases e no texto, sendo visto como um todo organizado.

Obviamente, para além dos sete factores de textualidade, previamente discutidos, também o texto audiovisual, em todas as suas dimensões, deverá ser regulado pelos princípios acima descritos. Estes requerem um grande esforço de natureza tradutológica, dado que o texto que se (re)produz/traduz a partir do original terá que reter e evidenciar os

¹⁰⁵ Estas noções serão retomadas, de modo mais circunstanciado, no Capítulo III.

quatro princípios norteadores da comunicação textual, sendo que do texto audiovisual não se podem alienar os factores imagem e som.

No que toca à tradução audiovisual do humor, a eficácia, a eficiência e a propriedade imanentes no texto constituem um território de reflexão muito fértil, quando conjugadas com a **acessibilidade**, conceito imprescindível no tratamento de textos audiovisuais. Com efeito, Yves Gambier (2003: 179) parece combinar os três princípios reguladores da comunicação textual, ao descrever as características da acessibilidade do texto audiovisual – a **aceitabilidade**, a **leiturabilidade**, a **sincronia**, a **relevância** e as **estratégias de domesticação**. Acusando a presença ressonante dos factores de textualidade propostos por Beaugrande e Dressler (1981)¹⁰⁶, os elementos componentes da acessibilidade constituem instrumentos igualmente valiosos a aplicar na análise do texto humorístico audiovisual.

Na discussão dos sete factores de textualidade, Beaugrande e Dressler não fazem qualquer menção ao texto audiovisual, constituído por um **policódigo** ou conjunto de códigos (imagético, sonoro e textual) que, como foi já apontado, é considerado **texto**. Cabe agora perguntar: como é preservado cada um dos factores de textualidade constantes do texto original no texto legendado (da língua alvo)? Por outras palavras, de que maneira se entrecruzam e interagem os factores de textualidade na tríade multidimensional (palavra/imagem/som), de modo a confluírem naquilo que aqui denominamos texto audiovisual traduzido?

Para dar resposta à questão que acaba de se formular, resgatam-se as palavras de Frederic Chaume (2004: 8) por se encontrarem em perfeita sintonia com a minha conceptualização de “texto audiovisual”:

[L]os textos audiovisuales, por su carácter híbrido, tanto desde el punto de vista textual y genérico – es difícil de limitar dónde acaba un género y empieza otro –, como desde el punto de vista de sus variadísimos contenidos, así como, especialmente, desde el punto de vista de los múltiples códigos de significación que operan simultáneamente en la producción de sentido incitan al analista a emplear enfoques diversos para intentar comprender mejor tanto la relación entre los elementos que figuran su objeto de estudio, como las claves textuales y contextuales para la transferencia de estos elementos a otra lengua y cultura.

¹⁰⁶ Veja-se por exemplo a *aceitabilidade*, elemento coincidente nas propostas dos três autores.

Formalmente, o autor (*idem*: 15) perspectiva o **texto audiovisual** como um texto que se transmite através de dois canais de comunicação (o acústico e o visual) e cujo significado se tece e constrói a partir da confluência e da interacção dos diversos códigos, que integram o policódigo audiovisual. Efectivamente, o texto audiovisual institui-se como uma construção semiótica, envolvendo, portanto, signos de diversos tipos, podendo ser difundida pelos mais variados meios físicos/tecnológicos, nomeadamente os ecrãs do televisor, do cinema, do computador, os aparelhos de DVD e de VHS.

Em relação ao texto audiovisual, o **texto audiovisual traduzido** revela-se uma entidade ainda mais complexa, que opera mediante a convergência simultânea dos variados códigos que o texto audiovisual implica e pelos meios físicos/tecnológicos que poderão delimitar o seu raio de acção. Inevitavelmente, isto é o que acontece com a tradução para legendagem, matéria central de reflexão neste trabalho.

Em consonância com o pensamento de Dirk Delabastita (1989: 196), as possíveis modalidades de tradução cinematográfica debatem-se com uma complicação acrescida em vista da sua natureza semiótica particular de signo fílmico. Por isso, o autor admite (*ibidem*):

[B]efore the problem of film translation methods can be tackled, it should therefore be established what sort of a “text” a film is. At this point we realize the need to consult the experts of film semiotics. It is a well-known fact that film establishes a multi-channel and multi-code type of communication. As opposed to radio communication or communication through books, for instance, film communication takes place through two channels rather than one: both the visual channel (light waves) the acoustic channel (air vibrations) are simultaneously utilized. [...] The acoustic and the visual channels are the means by which the film message reaches its audience. They should not be confused with the *codes* that are used to produce the films actual meaning.

Na óptica de Delabastita (*idem*: 196-197), existe um conjunto de códigos que enforma qualquer filme, enquanto representação dotada de significado, permitindo aos telespectadores a sua compreensão. O código verbal congrega vários subcódigos linguísticos e paralinguísticos (incluindo as variações geográficas, temporais, estilísticas, dialectais, etc.).

Seguidamente, os códigos literário e teatral dependentes das convenções de construção das intrigas, dos conhecimentos sobre estratégias narrativas, dos modelos para

construção de diálogos, das técnicas de argumentação, dos géneros literários e de outros aspectos.

O terceiro grupo de códigos é eclético, dado que engloba os códigos proxémicos, cinéticos, de indumentária (caracterização), de educação, morais, entre outros, facilitando a compreensão do comportamento não verbal das personagens. Por fim, o autor refere o código cinematográfico que contempla as regras e as convenções próprias do cinema, as suas técnicas, géneros, entre outros elementos. No âmbito desta reflexão sobre a tradução do humor audiovisual, a tónica deste estudo centrar-se-á primordialmente no código cinematográfico, articulando, obviamente, os canais visual e acústico, já que com eles mantém relações de interdependência permanentes.

O canal visual, através do qual se acede a um filme, é utilizado de forma a transmitir concomitantemente signos verbais (Delabastita, 1989: 198). Isto pode acontecer no caso dos genéricos (apresentação dos intervenientes na realização de um filme), dos oráculos (nomes de lugares, datas da acção, etc. que integram o filme original), da presença de publicidade ou do uso de um jornal ou livro em que os caracteres sejam perceptíveis.

Com respeito ao canal acústico, o autor observa que este não se reporta apenas ao som das vozes dos actores. Por meio deste canal, poderemos ainda contactar com signos verbais – quando é utilizada música (de fundo ou não) e outros ruídos que cooperam na transmissão das mensagens verbais.

Das considerações expendidas em torno dos canais visual e acústico, – que admitem a existência concomitante de signos verbais e não verbais –, Delabastita (idem: 199-200), baseando-se nas categorias clássicas, sistematiza as operações de tradução cinematográfica de uma língua para outra, denominando-as do seguinte modo: repetitio (o signo é formalmente reproduzido da mesma maneira), adiectio (o signo é reproduzido com alguma adição), detractio (a reprodução é incompleta, implicando a redução), substitutio (o signo é totalmente substituído por um completamente novo) e transmutatio (as componentes do signo são repetidas com uma ordem interna ligeiramente distinta, originando alterações nas relações textuais do signo).

Os procedimentos tradutológicos, acima catalogados, podem apenas abranger (ou ser aplicáveis a) uma parte ou segmento de um filme e não ao filme no seu todo. Qualquer que seja o procedimento adoptado pelo tradutor relativamente ao texto audiovisual original e ao texto traduzido, a sequência da estrutura textual do filme, enquanto um todo organizado em

complexas relações de signos, será afectada, na medida em que são impostos constrangimentos (reduções, adições, repetições, etc.) que salvaguardarão e, consequentemente, determinarão, inter alia, a coerência (textual, visual e acústica), seja ao nível da construção da intriga, seja no plano da configuração de uma personagem.

Em certa medida, o caso particular da legendagem, de que se ocupa este estudo, pode ser, segundo Delabastita (idem: 201) visto como *adictio*, visto que um texto escrito (signos visuais/verbais) é adicionado ao filme que passa no ecrã. Em algumas instâncias, sob o ponto de vista material, a legendagem constitui um caso de *substitutio*, ou seja, a informação não verbal é substituída por informação verbal e visual. Bastará pensar na legendagem produzida para o teletexto (quase sempre inserida numa caixa a preto que tapa, regra geral, inteiramente a parte inferior do ecrã).

O conhecimento dos diversos códigos que compõem os canais acústico e visual revela-se essencial para a construção de contextos humorísticos e, consequentemente, para a sua tradução linguístico-cultural. Embora o humor que importa analisar concretamente neste estudo seja o linguístico (oral e escrito), não são de negligenciar exemplos em que o humor sobrevive, socorrendo-se raramente do código linguístico. Um caso antológico deste tipo de humor é a série cómica *Mr. Bean* (John Howard Davis, 1990) na qual se lança mão de todos os códigos subjacentes aos canais acústico e visual, com menor ênfase no código linguístico. A personagem de *Mr. Bean*, desempenhada por Rowan Atkinson, raramente produz fala, embora emita sons diferentes dos da sua voz natural.

Ao oferecer um modelo de análise integrador dos textos audiovisuais, sob a perspectiva tradutológica, Chaume (2004: 155-165) refere duas dimensões: a interna e a externa. Embora se considere fundamental a reflexão sobre os factores externos ou normas preliminares – que se consubstanciam nos factores sócio-históricos, profissionais, do processo de comunicação e de recepção – condicionantes da praxis tradutológica, é precisamente a dimensão interna que importa aqui explorar. O interesse particular pela dimensão interna fica a dever-se à sua abrangência, não só ao nível dos problemas que a TAV compartilha com outras modalidades de tradução (linguístico-contrastivos, comunicativos, pragmáticos e semióticos), como também no respeitante à importância atribuída às dificuldades específicas da TAV.

A singularidade deste tipo de tradução prende-se com a dinâmica de códigos que constituem o policódigo audiovisual e encontra-se modelarmente resumida em dois quadros que Chaume propõe (idem: 165; 305) e que aqui se adaptam e se acrescentam¹⁰⁷:

Quadro 12 – A Dimensão Interna da TAV I – Canal Acústico

C A N A L A C Ú S T I C O	CÓDIGOS	DESCRIÇÃO
	LINGUÍSTICO	Nível fonético-prosódico (ex.: elementos ortotipográficos) Nível morfológico (ex.: flexões incorrectas por analogia à LO) Nível sintáctico (ex.: segmentação de enunciados) Nível léxico-semântico (ex.: selecção vocabular normativa) Nível pragmático (ex.: selecção vocabular de acordo com o contexto de enunciação)
	PARALINGUÍSTICO	Diferenciadores (ex.: gritos, suspiros, bocejos, etc.) Alternantes (ex.: sons representativos de dúvidas, frustrações, etc.) Qualidades primárias da voz (ex.: tom, timbre, intensidade, etc.) Qualificadores (ex.: nasalidade, imitação da voz de um bebé, falar com a boca cheia, etc.) Silêncios (ex.: pausas intensificadoras da narrativa)
	MUSICAL E DE EFEITOS ESPECIAIS	Banda sonora Canções (ex.: número silábico, rima, distribuição acentual, etc.) Efeitos especiais (ex.: sons, ruídos portadores de significado)
	DE COLOCAÇÃO DE SOM	Tipos de vozes (a partir da proposta de Carmona (2000: 107-109)): “in” – da personagem no ecrã; “out” – da personagem fora do ecrã; “off” – em monólogos interiores, narrador diegético, etc. “Through” – da personagem presente, mas cuja boca não se vê; “Over” – sobreposta à das personagens.

O canal visual influenciará, de igual modo, as opções tradutológicas no processo de legendagem, de que se dá conta no quadro que se segue:

¹⁰⁷ No canal acústico, acrescentei “*Nível pragmático* (ex.: selecção vocabular de acordo com o contexto de enunciação)” e no canal visual “*Oráculos* (ex.: legendas acrescentadas na fase de pós-produção) *Inscrições* (ex.: registos escritos que fazem parte integrante da imagem)”.

Quadro 13 – A Dimensão Interna da TAV II – Canal Visual

C A N A L V I S U A L	CÓDIGOS	DESCRIÇÃO
	ICONOGRÁFICO	Ícones (ex.: representação de objectos ou figuras no ecrã sem implicar a sua existência real) Índices (ex.: efeitos especiais e ruídos que indiciam algo) Símbolos (ex.: representação de objectos ou figuras no ecrã, implicando a sua existência real)
	FOTOGRAFICO	Perspectiva (ex.: enquadramento, focalização, etc.) Iluminação (ex.: usos diversos na composição de um plano) Cor (ex.: uso conotativo da cor, legendas de cores diversas, etc.)
	DE PLANIFICAÇÃO	Tipos de planos (ex.: panorâmico, de detalhe, etc.)
	DE MOVIMENTO	Proxémica (ex.: proximidade da personagem relativamente à câmara e das personagens entre si) Cinética (ex.: movimentos corporais, de afirmação (verticais)/negação (horizontais), etc.) Articulação labial (ex.: relação da duração de enunciados/isocronia na dobragem, etc.)
	GRÁFICO	Créditos ou genérico (ex.: ficha técnica, título, etc.) Intertítulos (ex.: integram as imagens no cinema mudo) Textos (ex.: mostras gráficas pertencentes à realidade criada no filme) Legendas (ex.: código escrito (geralmente noutra língua) adicionado à original) Oráculos (ex.: legendas acrescentadas na fase de pós-produção) Inscrições (ex.: registos escritos que fazem parte integrante da imagem original e não das legendas)
	SINTÁCTICO	Nexos (ex.: coesão e coerência entre imagens e palavras, divisão das legendas em segmentos lógicos, etc.) Signos de pontuação (ex.: montagem segundo ordens de tratamento do tempo, do espaço, de ideias, etc.)

Efectivamente, sem que se releguem para segundo plano os restantes elementos constituintes dos canais acústico e visual, até porque todos eles representam problemas centrais (internos) à TAV, de entre os problemas supra descritos, são, como se tem vindo a acentuar, os do foro linguístico aqueles que mais interessa sobrelevar no caso particular da tradução para legendagem. Os cuidados a ter com a colocação do som, ou mesmo com os elementos integrantes do código paralinguístico, por exemplo, justificam-se primordialmente com a modalidade da dobragem, se bem que, como se terá oportunidade de

atestar, o tradutor/legendador não pode alhear a sua prática da consciência destes fenómenos.

As repercussões da dinâmica dos códigos acústico e visual assumem proporções significativas na TAV. A particularidade da legendagem não deve inibir o tradutor de se familiarizar com as questões veiculadas com determinados códigos – o fotográfico, por exemplo – que, a priori, se poderiam julgar alheios ou muito distantes da elaboração das legendas. As inúmeras virtualidades derivadas do conhecimento de tais códigos, portadores de sentido per se, não deve ser desprezado, porquanto este transparece no produto final do processo de tradução para legendagem.

A convocação da pluralidade do sistema de signos, inerentes aos códigos transmitidos pelos canais visual e acústico, determina também a substância da narrativa audiovisual, que, por sua vez, concorre para a veiculação de sentido quando transposta para uma outra língua. É neste sentido que se revela imprescindível o estudo das propriedades da narratividade subjacentes à narrativa audiovisual.

II.4 – A narrativa audiovisual

Em termos abstractos, quando se fala de narrativa audiovisual não nos reportamos necessariamente à adaptação de romances ao cinema nem se pretende isolar este de outro tipo de programas transmitidos pelos meios audiovisuais. Chaume (2004) apresenta (no Capítulo 4 intitulado “Los Estudios sobre Traducción Audiovisual”) uma diversidade de perspectivas de acordo com as quais podemos estudar a TAV, e uma delas é precisamente aquela que se centra na análise da TAV a partir da adaptação cinematográfica de um texto literário anterior. Em harmonia com o modelo de análise para a legendagem proposto por Díaz Cintas (2003b: 321-325), se feito um estudo comparativo entre a tradução dos filmes *Bridget Jones's Diary* e de *Forrest Gump* e a tradução das obras literárias que lhes deram origem, estar-se-ia no domínio do “contexto sistémico”¹⁰⁸ que permite a interface com outras modalidades de tradução que não a audiovisual.

Apesar de o filme *BJD* surgir de um texto literário que o precedeu (da autoria de Helen Fielding (1958-), 1996; traduzido por Manuela Vaz, Editorial Presença, 1998), o

¹⁰⁸ Nesta dimensão do modelo de análise tradutológica, também se poderia proceder ao exame comparativo entre a tradução do guião original e o seu produto em várias línguas estrangeiras ou até nas variantes do português europeu e do português intercontinental.

estudo sobre a sua tradução não será aqui contemplado. O mesmo se pode dizer a propósito do filme *FG*, cuja versão literária homónima, da autoria de Winston Groom (1944-), foi criada, em 1985, antes da sua exibição nas salas de cinema em 1994.

O conceito de narrativa audiovisual é aqui entendido numa acepção duplamente ampla e restrita. Na sua forma mais ampla, recupera-se a memória etimológica latina de *narrar* (*narro*, proveniente do adjetivo *gnarus*, significando “sabedor” ou “aquele que conhece”), porque, como explica Aguiar e Silva (1986: 596-7), o homem produz na sua vida quotidiana um indefinido número de textos narrativos. A narratividade que marca estes textos encontra-se subordinada a diversos sistemas semióticos (*ibidem*). Nestes sistemas semióticos (que podem coligar narratividade verbal e paraverbal), encontra-se justamente o lugar onde situo a narrativa de carácter mais restrito: a **narrativa audiovisual**.

Embora os estudos de narratologia tenham tido como enfoque central o texto literário, hoje em dia, os estudos narratológicos¹⁰⁹ ocupam-se de outros tipos de texto: o icónico e o audiovisual, seguindo as orientações da teoria semiótica (Garcia Jiménez, 1996: 14). De acordo com a tipologia de Garcia Jiménez (*idem*:13-14), na obra *Narrativa Audiovisual*, este tipo de narrativa obedece aos seguintes parâmetros compositivos (tradução minha):

1 – é a faculdade ou capacidade de que dispõem as imagens visuais e acústicas para contar histórias, quer dizer, para se articularem com outras imagens e elementos portadores de significação, ao ponto de configurar discursos construtivos de textos, cujo significado são as histórias;

2 – a própria acção propõe-se a essa tarefa (o relato *in fieri*) e equivale, por conseguinte, à narração em si ou a qualquer um dos seus recursos e procedimentos (por exemplo a “narrativa da cor”);

¹⁰⁹ Concordo inteiramente com Jiménez (1996: 15-16), quando este advoga a consolidação da Narrativa Audiovisual como uma disciplina universitária que deve aspirar à construção de um *corpus* de saberes teóricos e práticos, de modo a capacitar os alunos para procederem à análise de textos narrativos audiovisuais, partindo de critérios científicos. Para tal, pressupõe-se que os aprendentes sejam dotados de um saber narratológico: saber intelectual (das possibilidades e funções da narrativa da imagem e do som); saber intrínseco (não inteiramente dependente de argumentos de outras autoridades); saber reflectido e elaborado (caracterizado pela reflexão metódica e sistemática, por oposição ao conhecimento vulgar); saber aberto e experimental (por oposição ao conhecimento estático, fechado, ou seja, um convite à transgressão inteligente, à criatividade) e, finalmente, o saber prático (por oposição ao conhecimento teórico e especulativo, mas não colocando de parte a fundamentação teórica subjacente a todo o acto intelectual da narratologia).

3 – trata-se de um termo genérico que abarca os tipos de narrativa audiovisual, nomeadamente a “narrativa fílmica, radiofónica, televisiva, videográfica, infográfica”, etc.. Cada acepção particular remete para um sistema semiótico que torna improcrastináveis considerações específicas de análise de construção dos textos narrativos;

4 – na sua dimensão específica, “narrativa fílmica”, “radiofónica”, “televisiva”, etc., equivale ao universo (temas e géneros) que configura na actividade narrativa destes meios ao longo da sua história;

5 – a narrativa equivale também à forma do conteúdo, ou seja, à história contada (o relato *in facto esse*). Neste sentido, pode falar-se da “narrativa de *Citizen Kane*”;

6 – por extensão, cada um dos tipos de narrativa corresponde igualmente a todo o conjunto de obra narrada referindo-se a um autor (“narrativa de Hitchcock”), a um período (“narrativa dos anos quarenta”), a uma escola ou a um estilo (“narrativa neo-realista”), a um país (“narrativa alemã, francesa ou soviética”), etc...;

7 – por vezes, o termo “narrativa” aplicado ao universo audiovisual, através do procedimento retórico da sinédoque, equivale apenas a uma expressão, ou seja, ao discurso ou modo, género, técnica, arte ou estilo de contar uma história;

8 – a narrativa audiovisual é, por fim, um termo aplicado contemporaneamente, por analogia, para se fazer referência à célebre “tríade de universais” (a lírica, a narrativa e o drama), com as suas origens na Antiguidade (que, apesar das numerosas indecisões e ambiguidades, chegaram até nós através dos teóricos Fowler e Genette).

Na minha perspectiva, ao ponto seis, não obstante o uso da abreviatura “etc.”, poderia legitimamente ser acrescentada “a narrativa de um género particular”: a comédia (ou narrativa cómica), no caso que nos ocupa, a comédia romântica (*Bridget Jones*) e a comédia dramática (*Forrest Gump*).

Em face do conteúdo da informação constante dos pontos de 1 a 8, entender-se-á, no âmbito deste estudo, por **narrativa audiovisual** a capacidade de que dispõem as imagens visuais e acústicas, portadoras de significação dentro de um determinado enquadramento semiótico, para contar histórias; os recursos de que o realizador se serve para contar/narrar acontecimentos (ficcionais ou não), independentemente do género de programas em que a narrativa se insere. Por outras palavras, o termo “narrativa audiovisual” será aplicável quer à forma, quer ao conteúdo, quer ao género escolhido para contar uma história. Neste sentido, a adição a que o título de *FG* foi submetido no (português do) Brasil – *Forrest*

Gump, O Contador de Histórias – dá bem a entender a presença das estratégias de matriz narrativa desta longa-metragem.

No caso dos filmes que aqui servem de *corpus*, usar-se-á **narrativa audiovisual/cinematográfica humorística** ou apenas “narrativa/texto humorística/o”, não só para referir todo o material narratológico, mas também para abarcar a **morfologia do discurso humorístico original e legendado** patente nas duas comédias.

Convocam-se muitos aspectos terminológico-conceptuais do campo da narratologia, dado que esta se interessa “[...] pela narrativa de um modo geral, independentemente do seu suporte expressivo ou do seu prestígio sociocultural, a narratologia não tem que limitar a sua atenção aos textos narrativos literários” (Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, 1994: 10).

Sublinhe-se que as propriedades inerentes à narratividade não se circunscrevem aos horizontes estritamente literários (veja-se, a título de exemplo, o caso do texto jornalístico). As várias acepções de “narrativa” – enquanto enunciado; o conjunto de conteúdos representados por esse enunciado; o acto de os relatar ou ainda como modo (da tríade lírica, narrativa e drama) – são testemunho disso mesmo. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (*idem*: 262) advertem para o facto de a postulação modal do conceito de “narrativa” não poder alhear-se de dois aspectos: primeiramente, a narrativa pode concretizar-se numa diversidade de suportes expressivos, passando por modalidades verbo-icónicas mistas (a banda desenhada, o cinema,...); em segundo lugar, contrariamente à lírica, a narrativa pode ser desencadeada em situações funcionais e contextos comunicacionais distintos (a historiografia, as anedotas,...).

Instituído o conjunto de signos fílmicos como um texto, que obedece às propriedades de textualidade anteriormente discutidas, dotado de uma linguagem própria, convém lembrar que o texto em estudo será a longa-metragem que se aproxima e se identifica com a narrativa escrita (seja de índole literária ou não).

Ao abordar a temática da narrativa audiovisual, Susan Hayward ((2000) 2003: 256) revela que a narrativa dinamiza as estratégias, os códigos e as convenções empregadas com vista a organizar uma história. Igualmente estruturada em função das categorias da narrativa (como o espaço, o tempo, as personagens, o narrador), a longa-metragem não se distancia da literatura narrativa neste aspecto. Por este motivo, e por exhibir propriedades nucleares ao acto de narrar, podemos observar frequentemente que são feitas referências às características de narratividade de um determinado filme (de ficção ou não).

Na verdade, James Monaco (2000: 44) chega mesmo a afirmar que o potencial narratológico de um filme é tão marcante que evidencia traços comuns aos de um romance e não de outras formas de arte que, à partida, lhe seriam mais próximas (a pintura e o teatro):

[B]oth films and novels tell long stories with a wealth of detail and they do it from the perspective of a narrator, who often interposes a resonant irony between the story and the observer. Whatever can be told in print in a novel can be roughly pictured or told in a film (although the wildest fantasies of a Jorge Luis Borges or a Lewis Carroll might require a lot of special effects).

Apesar das semelhanças entre a literatura e o cinema, que podem justificar a popularidade das adaptações de muitos romances ao cinema, Monaco (*idem*: 45) prossegue, debatendo as diferenças entre as duas formas de arte: o poder da narração fílmica/pictórica é muito superior ao da narração linguística e, além disso, a narrativa cinematográfica ocorre num tempo real, mais limitado (aproximadamente duas horas), enquanto que um romance acaba quando o autor ou o editor assim o pretendem. Existem, porém, excepções quanto ao tempo de duração da narrativa audiovisual como acontece, por exemplo, com a série em tempo real *24 (24 Horas, 2003 (primeira temporada), realizada por Joel Surnow e Robert Cochran*), ou seja, cada temporada é composta por vinte e quatro episódios cuja duração é de 60 minutos cada um, perfazendo um total de 24 horas, à semelhança, *mutatis mutandis*, daquilo que acontecia na dramaturgia clássica na Grécia Antiga¹¹⁰.

James Monaco aponta ainda uma outra diferença entre o cinema e o romance – “[N]ovels are told by the author. We see and hear only what he wants us to see and hear. Films are more or less told by their authors, too, but we see and hear a great deal more than a director necessarily intends” (*idem*: 45) – com a qual me permito discordar, na medida em que, ao ler um romance, o receptor não vê e ouve apenas o que o narrador deseja. Caso contrário, onde se situaria a postura da leitura crítica a que se procede no acto da leitura de

¹¹⁰ No *Dictionnaire du Théâtre: Termes et Concepts d'Analyse Théâtrale*, Patrice Pavis (1980: 433-437) apresenta a lei das três unidades – de acção, de lugar e de tempo – propostas por Aristóteles, fazendo referência ao caso da tragédia clássica cuja representação deveria ser de 24 horas.

uma narrativa ficcional? O leitor/narratário¹¹¹ de um livro, tal como o espectador de um filme, tem à sua disposição coordenadas que lhe permitem transcender o próprio texto, isto é, que, de certo modo, o levam a completar as ideias do autor/narrador/realizador. A reacção perante um texto ficcional/filme é uma operação que se consoma mediante a competência narrativa, literária e audiovisual de cada um, as suas vivências e expectativas face à obra que lê/vê.

Na realidade, a literatura abre um espaço útil para a liberdade do imaginário do leitor. Neste sentido, acredito que a total manipulação das interpretações, que um livro ou um filme podem suscitar, seja impossível, até porque no cinema a noção de espaço é-nos dada e é limitada pelo enquadramento da câmara. A este espaço enquadrado, ao qual o espectador tem acesso directo, dá-se o nome de **campo**. Todavia existe um prolongamento do campo – o fora de campo –, para além dos limites do enquadramento, da câmara e do cenário que não é visível pelo espectador, mas que corrobora na construção do sentido da narrativa. Efectivamente, como nos informa Fernández Díez e Martínez Abadía (2001: 39), em todos os filmes de ficção narrativa, a vida das personagens prossegue nesse espaço *off*, embora não seja vista, nem sequer representada. Trata-se de um **espaço invisível** a determinar pelo imaginário dos espectadores.

De um modo geral, a **narrativa cinematográfica** tem um **poder descritivo e pictórico** muito mais imediato do que a narrativa ficcional impressa. É justamente aqui que residem as principais divergências entre os dois tipos de narrativa ficcional: o imediatismo das imagens do filme contrapõe-se ao processo mais lento de ler/ver imagens num livro. Para além de se afigurarem mais apelativos ao público, os meios audiovisuais permitem, pelo menos no que à sociedade ocidental da contemporaneidade diz respeito, um acesso mais fácil aos seus produtos ficcionais do que às histórias impressas.

No sentido de sistematizar o que até agora foi sendo discutido a propósito das narrativas literária e cinematográfica, observe-se a informação do quadro que se segue:

¹¹¹Em conexão estreita com esta temática, consultem-se as noções de leitor (real/virtual/ideal/fictício/implicado) e de leitura no *Dicionário de Narratologia* de Carlos Reis e de Ana Cristina Lopes (1994: 209-216).

Quadro 14 – Pontos de afastamento entre as Narrativas Literária e Cinematográfica

NARRATIVA LITERÁRIA	NARRATIVA CINEMATOGRAFICA
1. Uso de suporte estático (papel)	1. Uso de suporte dinâmico (fotogramas em movimento)
2. Uso da palavra	2. Uso da palavra, imagem e som
3. Utilização de elementos técnico-compositivos do código literário	3. Utilização de elementos técnico-compositivos do policódigo cinematográfico
4. Processo de recepção mais moroso do que o visionamento de um filme	4. Processo de recepção mais imediato do que a leitura de uma narrativa em papel

O estabelecimento de um paralelo entre literatura e cinema deve-se a uma grande figura da sétima arte: David Wark Griffith (1875-1948). Em *A History of Narrative Film*, David A. Cook ((1981) 1996: 59) relata o seguinte:

In the brief span of six years, between directing his first one-reeler in 1908 and *The Birth of a Nation* in 1914, Griffith did more than any single individual to establish the narrative language of the cinema and turn an aesthetically inconsequential medium of entertainment into a fully articulated art form. [...] He was unquestionably the seminal genius of the narrative cinema and its first great visionary artist [...]¹¹².

As inovações de Griffith no contar cinematográfico revolucionaram o modo de dirigir a acção, o movimento dos actores e as variações de tempo e de espaço de cada cena¹¹³. Para além destas novidades, Gian Piero Brunetta (1993: 76) defende que se deve igualmente a Griffith a descoberta da alternância entre os **relatos** de tipo **objectivo** e **subjectivo** que, na literatura, correspondem à oposição entre a narração em terceira pessoa e em primeira pessoa.

¹¹² Ainda que Griffith seja entronizado pela crítica cinematográfica como “o homem que inventou Hollywood”, “o pai da técnica cinematográfica” ou até “o Shakespeare do ecrã” (Cook, (1981)1996: 59), ele é uma figura paradoxal, na medida em que a sua imagem tem sido denegrida, ao longo dos tempos, devido ao sentimentalismo melodramático dos seus filmes e ao tratamento tendencioso e intolerante da questão racial de que a sua obra cinematográfica oferece testemunho.

¹¹³ Algumas das mudanças introduzidas por Griffith, enquanto trabalhou no Biograph, foram “[...] *to alternate shots of different spacial lengths*, (i. e., of different camera-to-subject distance), [...]” (Cook, (1981)1996: 64). Assim, os processos de focalização (ou o ponto de vista) conferiam um valor psicológico, e até simbólico, mais intenso. No filme *After So Many Years* (1908), o realizador recorre à técnica da narrativa encaixada, onde são contadas em paralelo duas histórias. Griffith contribuiu também para outros avanços no modo de realizar um filme: os movimentos da câmara, o efeito de *flashback*, a montagem acelerada, entre outros.

No material narratológico literário impõem-se dois planos de análise: o da **história** (com as respectivas categorias da narrativa – personagens, acção e discurso) e o do **plano do discurso** (que inclui o tratamento do tempo e a perspectiva da narrativa).

Na narrativa audiovisual inscrevem-se, homologamente, todas as operações ou processos de que a o autor/realizador se serve para dar forma e estruturar a narrativa audiovisual, a saber: o conteúdo (plano da história) e a expressão (plano do discurso). Em sintonia com a opinião de Michel Chion ((1988) 2003: 77), em *Cómo se Escribe un Guión*, a história é o que se passa e a narração corresponde ao modo como se conta essa história com o intuito de a dar a conhecer ao público. Assim, a **história** ou a **diegese** pode ser contada através de diversos meios (rádio, filme, representação teatral, mímica, literatura, etc.). Por sua vez, o **modo** escolhido para contar a história, coincidente com **discurso** é específico de cada um desses meios. Melhor dizendo, na narrativa fílmica a história é contada através dos meios audiovisuais (cinema, TV e computador) e o discurso fílmico é a maneira que o realizador encontra para contar a história.

Garcia Jimenez (1996) reflecte também sobre as temáticas da história e do discurso fílmicos. De acordo com este autor (*idem*: 16-17), tanto o conteúdo como a expressão estão transvasados de uma forma e de uma substância próprias. Adianta ainda que **a forma do conteúdo é a história**, sendo os seus componentes o acontecimento, a acção, as personagens, o espaço e o tempo. A **substância do conteúdo** tem que ver com o modo como um autor, de acordo com o seu código pessoal, procede à conceptualização e ao tratamento dos componentes da história. Por sua vez, **a forma da expressão é um sistema semiótico particular** a que pertence uma determinada história, enquanto que **a substância da expressão é a natureza material dos significantes** que configuram o discurso narrativo: a voz, a música, os sons não musicais, as imagens gráfica, fotográfica, fotogramática, videográfica, infográfica, entre outros elementos. Por outras palavras, o material narratológico constrói-se a partir da conjugação dos vários elementos que constituem o policódigo audiovisual.

Nesta linha, o **discurso narrativo audiovisual** será um fluxo de imagens, sons e outros elementos portadores de significado que assumem a função de configurar textos narrativos, ou melhor dizendo, textos cujo significado são as histórias (García Jimenez, 1996: 17). Por isso mesmo, importa aqui realçar que a análise dos textos humorísticos audiovisuais, no âmbito particular do presente estudo, terá sempre em conta que esse

discurso não é exterior à narrativa fílmica, nem a outros elementos que a integram, nomeadamente a imagem e o som. Os textos de partida (geralmente oral) e o de chegada (escrito, no caso da legendagem) não podem ser sujeitos a uma análise sem ter em conta estes elementos, porquanto a imagem e o som complementam o sentido textual e narratológico. Nesta medida, perspectiva-se aqui o **texto audiovisual como um texto híbrido** que se socorre de linguagens múltiplas para a postulação semântica narratológica.

Em suma, exibindo como propriedade fundamental a narratividade, a estrutura da ficção narrativa cinematográfica, paralelamente ao que acontece com a narrativa literária, assenta sobre dois planos basilares, distintos, porém indissociáveis: o da história relatada (universo diegético) e o do discurso que a relata, não apenas resultante do acto enunciativo das personagens, mas também do policódigo audiovisual.

O **plano**, enquanto unidade básica da narrativa audiovisual, pode abranger várias **sequências** que, por sua vez, pode compreender diversas **cenas** (breve relato em torno de uma acção completa, com princípio, meio e fim, (Sánchez-Escalonilla ((coord.), 2003: 136)).

Tomando como ponto de partida alguns exemplos dos textos das longas-metragens que propus analisar neste trabalho, será uma boa ocasião para circunstanciar, de modo mais sistematizado, o elenco das principais categorias, no plano da história (as personagens, a acção e o espaço), que enformam a narrativa audiovisual. Desta feita, no plano da história (do conteúdo), destacam-se as **personagens** principais em *FG* – Forrest Gump (no papel de protagonista, desempenhado por Tom Hanks), Mrs. Gump (Sally Field) e Jenny Curran (Robin Wright) – e as secundárias – o Principal of Boarding House, entre outras. Em *BJD* as personagens principais são Bridget Jones (no papel de protagonista, desempenhado por Renée Zellweger), Mark Darcy (Colin Firth) e Daniel Cleaver (Hugh Grant) e as secundárias Mum, Una, entre muitas outras. Tanto num filme como no outro houve a necessidade de se recorrer a personagens – os figurantes – que não entram directamente na acção, mas que são necessárias para a contextualização espaciotemporal e accional.

Ainda no plano da história (do conteúdo), interessa descrever a **acção** quanto à sua composição, comumente identificada com a estruturação basilar “introdução/desenvolvimento/conclusão”¹¹⁴ ou, exposição/peripécia/catástrofe, em

¹¹⁴A estrutura sequencial da narrativa, proposta por vários teorizadores do campo literário, é apresentada por Isabel Ermida (2003: 178) num quadro sinóptico que aqui se transcreve de modo linear: “Bremond (1966) – Virtualidade → Actualização/Não-actualização → Acabamento/Não-acabamento; Todorov (1973) – Situação

conformidade com a retórica clássica da dramaturgia. Respectivamente, em *FG* e em *BJD* a composição da acção será a seguinte: a introdução consiste na descrição da infância de *FG* e no reencontro de *BJ* com Mark Darcy, amigo de infância; o desenvolvimento reporta-se à vida profissional de *FG* e aos encontros e desencontros amorosos de *BJ* com Daniel Cleaver e com Mark Darcy; por fim, a conclusão traduz-se no desfecho dos dois filmes – a independência afectiva de *FG* e a conquista amorosa *BJ*/Mark Darcy.

Sánchez-Escalonilla ((coord.) 2003: 95) define a **acção fílmica** como um processo dramático desencadeado por uma personagem (protagonista) que se movimenta em direcção a um determinado fim (objectivo). A sucessão de dificuldades que surgem entre a motivação da personagem e o momento em que alcança o seu objectivo denomina-se “conflito”. Sem este, a acção narrada reduzir-se-ia a um eixo problema/desenlace desprovido de um nó de desenvolvimento, e consequentemente, não traria o mínimo interesse para história.

Na óptica de García Jimenez (1996: 308), a imagem do movimento é o “acontecimento” (fenómeno perceptível) na narrativa audiovisual. A **acção simples** equivale ao significado da imagem em termos de representação, ou seja, a imagem em movimento significa o que representa. A **acção mediada** é intencional naquilo que se pretende significar com essa representação.

A acção poderá também ser submetida a análise de acordo com a sua importância. No caso dos filmes em estudo a **acção de importância central** corresponderá à vida de *FG* desde criança e à vida amorosa e profissional de *BJ* enquanto solteira e descomprometida; a **acção de importância secundária** constituirá, por exemplo, a história de Bubba, em *FG*, e o conflito amoroso dos pais de *BJ*, em *BJD*. Quanto à **delimitação da acção** do filme, espelhando o que acontece com o texto literário, ela poderá surgir sob as formas aberta ou fechada. Tanto em *FG* como em *BJD* a forma aberta é debatível desfecho da acção: o primeiro filme deixa antever que muitas peripécias estão para ocorrer, marcando os diferentes destinos de *FG* e do seu filho, além disso, o desfecho que o protagonista (e talvez o público) esperava – ficar com a mulher amada – não se concretizou, denunciando uma delimitação da acção debativelmente aberta; se não se tiver em conta a sequela da

estável de partida → Força que vem perturbar → Estado de desequilíbrio que daí resulta → Força dirigida em sentido inverso → Situação de equilíbrio restabelecido; Larivaille (1974) – Equilíbrio inicial → Transformação (Provocação → Acção → Situação) → Equilíbrio final; van Dijk (1982) – Explicação → Complicação → Resolução; Stein (1982) – Situação-base → Acontecimento inicial → Reacção → Tentativa → Consequência(s) da Tentativa → Reacção à(s) Consequência(s)”.

segunda longa-metragem, poderá afirmar-se que se trata de uma narrativa fechada, na medida em que se dá a resolução amorosa correspondente às expectativas da protagonista e dos (tele)espectadores.

Os mecanismos de apresentação das sequências narrativas cinematográficas prendem-se sobretudo com processos de **montagem**. Tecnicamente, a montagem (“editing”) consiste em cortar e colar planos para conferir ao filme a sua forma definitiva e dotar as imagens de continuidade (Sánchez-Escalonilla (coord.), 2003: 230). Neste sentido, a montagem pode ser também um veículo de manipulação de todas as imagens rodadas anteriormente (a relação entre os diversos planos, a construção de cada sequência, a composição e o enquadramento dos planos, etc.), por forma a dotar um filme de um determinado significado (*ibidem*). Interessa, pois, saber que é na montagem que se trata das questões atinentes à configuração **temporal** da história, ao **ritmo** e ao grau de **coerência** a imprimir ao decurso **da acção**. Portanto, pode afirmar-se que a montagem desempenha várias funções (*idem*: 231-232): a narrativa, a sintáctica (encadeamento, alternância ou justaposição entre os planos), a semântica (sentidos conotativo, denotativo, comparativo entre os planos) e a rítmica (entre a banda sonora e a natureza plástica da imagem). Convém lembrar que, no Capítulo I desta tese, se debateu a relação entre o ritmo do filme e o ritmo das legendas e os graus de leiturabilidade a eles associados.

Com efeito, a narrativa cinematográfica tira partido de técnicas de apresentação dos processos de sucessão das sequências narrativas que a literatura não explora, nomeadamente a divisão do ecrã para representar a simultaneidade dos acontecimentos (ou, na terminologia de Sánchez-Escalonilla (*idem*: 233), montagem paralela), como acontece na série de episódios humorísticos *Coupling* (realizados por Martin Dennis, 2000), ou para explicitar as diferenças de ordem temporal (passado/presente/futuro).

Como se tem vindo a afirmar, a ordem dos acontecimentos encontra-se relacionada com o fluxo e com a sequência das imagens (García Jimenez, 1996: 177), correspondendo, na narrativa audiovisual, à técnica de montagem¹¹⁵. Esta ajuda a estabelecer a linha

¹¹⁵ Sánchez-Escalonilla ((coord.), 2003: 231-233) apresenta ainda outros tipos de montagem: a montagem contínua (em que constrói a continuidade narrativa, sem que se note a sucessão de cortes, daí que se fale em montagem invisível), a montagem em plano (sem cortes no interior do plano) e a montagem intelectual (veiculando a capacidade criadora de ideias, justapondo uma série de planos de modo a gerar conceitos abstractos no (tele)espectador).

Para uma abordagem pormenorizada da técnica da montagem, consulte-se o Capítulo 13 “Montaje y Edición” na obra *Manual Básico de Lenguaje y Narrativa Audiovisual*, de Fernández Díez e Martínez Abadía (2001: 171-190)

temporal que se delinea ao longo do filme, e, deste modo, o público poderá assistir a recuos – analepses – ou a avanços no tempo – prolepses – e a elipses temporais. Segundo Fernández Díez e Martínez Abadía (2001: 81) as elipses e/ou as transições temporais podem ser equiparadas às normas de pontuação na escrita. Na narrativa cinematográfica, existe a tendência para a supressão ou para a condensação de momentos mortos e há a propensão para mostrar apenas as acções relevantes, justificando, assim a presença de hiatos no tempo ou da **elipse temporal**. Do mesmo modo, também é frequente que um momento na linha de tempo de uma personagem, por motivos estilístico-rítmicos, ocupe mais tempo do que o que ocuparia na realidade (dilatação do tempo).

Nos filmes em apreço – *Forrest Gump* e *Bridget Jones's Diary* –, respectivamente, encontramos exemplos de anacronia, através dos processos da **analepse** e da **prolepse**. Respigue-se um exemplo ou outro para melhor se clarificar a diversidade temporal que poderá ocorrer nestas duas longas-metragens: as recordações do tempo de escola, bem como outros episódios vivenciais da personagem principal, FG, são-nos apresentadas através de recorrentes analepses; já a protagonista do segundo filme referido, BJ, dá-nos conta, por meio de uma prolepse, daquilo que ela congemma ser o seu futuro quando se imagina a andar no descapotável, conduzido pelo namorado, Mr. Cleaver, com um lenço na cabeça ao vento, como Grace Kelly (1929-1982).

A existência de analepses e de prolepses num filme poderá determinar o modo como o filme vai ser traduzido. Quando o recuo no tempo perfaz séculos, o tradutor poderá estar sujeito a escolher entre o uso do “tu” ou do “vós”, como formas de tratamento interpessoal e de repescar termos arcaizantes para transmitir a ideia de recuamento temporal em conformidade com a linguagem do filme. Por outro lado, a prolepse fílmica pode obrigar o tradutor a inventar novos termos ou determinar o seu empréstimo.

As clivagens temporais poderão ainda ser esclarecidas através do uso da cor, ou por contraste, com a utilização exclusiva do filme a sépia ou a preto e branco, como acontece nas analepses constantes dos filmes *Chaplin* (Richard Attenborough, em 1999) e *Ed Wood* (realizado por Tim Burton, em 1994). A selecção do uso da cor, da sépia ou do preto e branco ou a mistura da conjugação destas opções poderá ainda prender-se com opções puramente estéticas ou de focalização do realizador e/ou narrador (ou até de uma personagem). Ocorre com alguma frequência a mistura de cenas a cores e a preto e branco,

como patenteiam, por exemplo, o filme *Rumble Fish* (realizado por Francis Ford Coppola, em 1983) ou a comédia *A Fish Called Wanda* (realizada por Charles Crichton, em 1988).

Importa para a tradução/legendagem que o profissional compreenda a dinâmica da técnica da montagem – sob o ponto de vista do modelo de produção, da (des)continuidade temporal e espacial e consoante o conteúdo da acção –, visto que terá que inserir as legendas e calcular o seu tempo de exposição em função dos cortes dos vários planos e cenas.

O tradutor/legendador deverá igualmente atentar no **plano do discurso** ou **plano enunciativo**, dado que a análise do discurso fílmico congloba elementos heterogéneos que ultrapassam os limites linguísticos (a fala e a escrita), como a imagem (fotografia em movimento) e o som (ruídos, banda e efeitos sonoros). No seu conjunto, tais factores poderão ocasionar instâncias de humor. Por esta razão, o plano enunciativo poderá vir a ser objecto de:

- Comparação – entre o que é dito e o que a imagem mostra, por exemplo,

Quadro 15 – FG – Comparação palavra/imagem

Versão Original	Versão Traduzida
Forrest(voice-over): So I never went back to work for Lieutenant Dan, though he did take care of my Bubba Gump money. He got me invested in some kind of fruit company.	E não tornei a trabalhar / com o Tenente Dan, // embora ele tenha tomado conta/ dos dinheiros da Bubba-Gump. // Fez uns investimentos/ numa companhia fruteira qualquer.//

Pela imagem da maçã constante do logótipo da “Apple” companhia de computadores, sabe-se que não se trata de uma companhia de fruta.

- Mimese verbo-icónica – a imagem repete o que é dito

Quadro 16 – FG – Repetição palavra/imagem

Versão Original	Versão Traduzida
Forrest (voice-over): This one day, we was out walking like always, and then, just like that, somebody turned off the rain, and the sun come out.	Um dia andávamos a passear,/ como de costume, // e depois, sem mais nem menos,/ desligaram a chuva // e o Sol despontou.../

A imagem reforça coesivamente o que FG afirma originando humor não só pela repetição palavra/imagem mas também pela deslocação do frasema “turn off” aplicado a “rain”. De certo modo, e em relação ao enunciado de Forrest, poder-se-ia chamar à imagem “imagem tautológica”, nomenclatura proposta por García Jiménez (1996: 245).

- Contraste verbo-icónico – entre a palavra e a imagem (e até o som) como é o caso em que Forrest dá conta do sonho de Jenny

Quadro 17 – FG – Oposição entre as palavras e a imagem

Versão Original	Versão Traduzida
Forrest (voice-over): Her dream had come true. She was a folk singer.	O seu sonho materializara-se./ Era uma cantora folk.//

Na realidade, Jenny, com a sua nudez ocultada pela guitarra que toca, encontra-se a cantar num clube nocturno repleto de homens bêbedos que interrompem o seu número constantemente com comentários pouco abonatórios, o que contrasta assinaladamente com as palavras proferidas por Gump. Este constitui um dos vários momentos trágico-cômicos do filme.

Com efeito, a imagem e o som, enquanto significantes discursivos ou na qualidade de signos da sequencialidade narrativa, reúnem, na óptica de García Jimenez (1996: 176) três propriedades fundamentais que os acreditam com vista a darem forma à narrativa, estruturando-a: **a ordem** (montagem), **a duração** (do tempo da história e o tempo do discurso) e **a frequência** (da imagem discursiva, na sua dimensão reiterativa e repetitiva).

As mudanças de **espaço** físico são em *FG* mais variadas do que em *BJ*. O primeiro filme percorre distintos locais: *FG* percorre a América; cumpre o serviço militar no Vietname (espaços físico e psicológico); na China entra numa competição de pingue-pongue; etc.... verifica-se circularidade espacial – regresso à casa onde viveu na infância (espaços físico, social e psicológico). De notar que cada um dos espaços mencionados corresponde a analepses ao longo desta longa-metragem. O espaço mune o espectador de pormenores quanto à perspectiva do realizador/narrador/personagem, na medida em que condicionará o juízo de valor acerca do espaço cinematográfico.

Argumenta Neira Piñeiro (2003: 143-144) que o espaço representado num determinado plano (fixo ou em movimento)¹¹⁶ se encontra condicionado ao

¹¹⁶ **Plano** (*shot*) é um conceito complexo e tende a ser considerado como a unidade fílmica da linguagem cinematográfica. Em termos de **tamanho**, definem-se em relação com os diversos enquadramentos que pode ter a figura humana: plano geral (*long shot*) – mostra as figuras completas e o espaço onde se inserem; plano americano (*knee shot*) ou plano a três quartos – mostra as figuras dos joelhos para cima; plano médio (*medium shot*) – mostra as figuras da cintura para cima e o primeiro plano – mostra a figura aproximadamente dos ombros para cima. Em termos de **movimento**, prendem-se com os movimentos da câmara, ora movendo-se (*traveling*), ora permanecendo fixa (panorâmica). Relativamente à **duração**, podem

enquadramento e à composição do plano, facto que poderá limitar as vias interpretativas quanto à mensagem espacial. O espaço pode ainda ser motivado pelo processo de montagem adoptado. Também a tradução deve ter em conta estas nuances espaciais, porquanto elas podem bem determinar a selecção lexical e a variedade linguística.

A autora (*idem*: 67) afirma ainda que instância narradora cinematográfica, mesmo enquanto entidade abstracta e impessoal, se encontra directamente conexcionada com os movimentos da câmara, os pontos de vista da câmara (posição perante uma determinada realidade que pode ser fragmentada ou seleccionada) e com a montagem. A função primordial da instância narradora é justamente a de organizar a narrativa. No que tange às longas-metragens *FG* e *BJD*, as personagens principais são a figura narratológica mediadora entre o realizador e o público. Significa isto que parte do projecto narratológico dos dois filmes está a cargo de FG e de BJ – narradores explícitos e autodiegéticos que apresentam uma visão subjectiva da diegese (focalização interna). Toda a sua actividade de narração autodiegética é realizada através da sobreposição de vozes (“voice-over”), concludentemente, o tradutor/legendador terá de utilizar o itálico como tipo de letra.

Os aspectos que aqui se têm vindo a enunciar a respeito da narratividade audiovisual (história, personagens, espaço, tempo,...) serão imprescindíveis à compreensão do texto que dá origem à dramatização cinematográfica: o guião, um instrumento de trabalho auxiliador na tradução/legendagem.

II.4.1 – O guião

De uma maneira geral, o texto fílmico sobre o qual o tradutor/legendador trabalha pode ser o oral – transcrevendo os enunciados (na sua maioria) do filme – ou o escrito – o guião (ou em português do Brasil, “roteiro”) do filme.

Em *Da Criação ao Guião: A Arte de Escrever para Cinema e Televisão*, Doc Comparato ((1992) 1993: 16) afirma haver várias “[...] formas de definir um guião. Uma simples e directa seria: como **a forma escrita de qualquer projecto audiovisual**”. O guião partilha com a escrita dramática um aspecto fundamental – não alcança a sua plena funcionalidade sem ter sido representado. Todavia, a duração da representação do guião será perdurável, de acordo com a tecnologia da sua gravação (é evidente que se exclui o

ocorrer planos curtos e planos de sequência (registra várias acções em continuidade, sem cortes) – vide: Sánchez-Escalonilla ((coord.), 2003: 233-236) e Fernández Díez e Martínez Abadía (2001: 27-36).

facto de existirem muitas peças teatrais gravadas pelos audiovisuais). Para o autor (*ibidem*) o guião “[...] é o princípio de um processo visual e não o final de um processo literário”.

Em consonância com Fernández Díez e Martínez Abadía (2001: 227), os guiões podem ser originais (partindo de uma ideia imaginada pelo seu autor) ou adaptados (desenvolvido com base numa obra existente)¹¹⁷. O **guião adaptado** é o que segue a obra que lhe deu origem com mais fidelidade. Existem graus variados de adaptação: o **guião baseado** numa obra literária – que mantém a história, mas reduz em número as situações e as personagens – o **guião inspirado** numa determinada obra, tomando como ponto de partida uma dada situação/personagem, o **guião recriado** – em que a fidelidade à obra-matriz é alterada em diversos componentes – e o **guião de adaptação livre**, que segue o fio da história, o seu tempo, as suas personagens... com o intuito de criar uma nova estrutura, dando ênfase a um determinado elemento na obra dramática (*ibidem*).

Uma instância mais rara, mas susceptível de acontecer, é o guião de um filme inspirar uma obra literária. Em Portugal, um exemplo paradigmático é o romance *Inês de Portugal*, de João Aguiar (1997), criado a partir do argumento para o cinema com o mesmo título (realizado por José Carlos de Oliveira, 1997). O guião deste filme havia sido elaborado em conjunto pelo escritor e pelo realizador.

À listagem previamente feita adito uma outra, menos comum, mas igualmente digna de nota: o **guião espontâneo**. O filme *Blue in the Face* (de W. Wang, 1995) ilustra claramente o exemplo de guião espontâneo. Quer isto dizer que aquando da realização deste filme não existia um guião prévio. Em colaboração com W. Wang, o escritor Paul Auster (1947-) criou situações que os actores, exibindo um grande empenho argumentativo, iam desempenhando os seus papéis através da improvisação.

O ponto de partida do texto audiovisual é o guião na sua forma escrita. Este assume facetas significativas distintas consoante o profissional a quem se dirige (actores, produtores, realizadores, técnicos de som, de imagem, etc.) (Fernández Díez e Martínez

¹¹⁷ A “Academy of Motion Picture Arts and Sciences” atribui os Óscares para as categorias de Melhor Guião/Argumento Original/Adaptado – Vide: “Screenplay” in: <http://en.wikipedia.org/wiki/Screenplay>. Neste mesmo sítio pode encontrar-se também a referência a outro tipo de guião: o “Spec Script” (“speculative script”) que, como o nome indica, é escrito de forma independente e serve para enviar para os produtores ou para os estúdios na esperança de vir a ser seleccionado/vendido. Outro tipo de guião é o “Sample Script” cuja intenção primeira não é vir a ser objecto de produção, mas uma amostra das potencialidades de escrita do seu autor. Pela sua definição e, sobretudo, pela ausência terminológica que abranja estes dois tipos de guião propõem-se os termos “guião especulativo” e “guião amostra”.

Abadía, 2001: 217; 257). Por este motivo, justifica-se uma miríade de tipologias do mesmo guião, subordinadas a duas grandes divisões: o **guião literário** e o **guião técnico**.

De uma forma breve, Garcia Jiménez (1996: 26) distingue estes dois tipos de guião. O guião literário que consiste na narração completa (ordenada em sequências e em cenas) das acções protagonizadas pelas personagens num tempo e num espaço definidos, incluindo os diálogos e as referências a alguns elementos visuais e sonoros, como patenteia o exemplo que se segue.

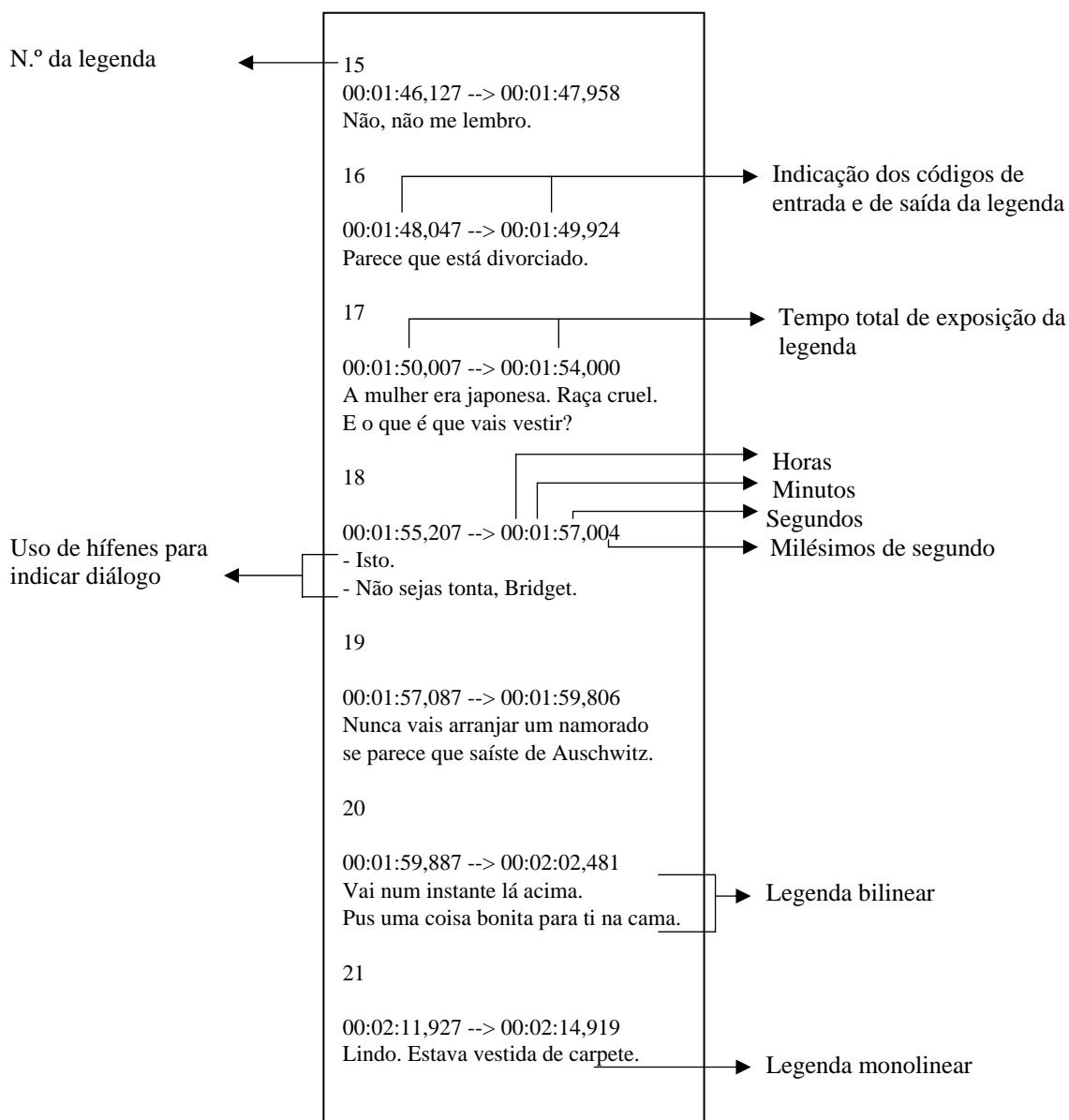
Quadro 18 – FG – Guião literário

Forrest Gump Transcript	
EXT. A SAVANNAH STREET - DAY - 1981	Indicação espaciotemporal
<p>A feather floats through the air. The falling feather. A city, Savannah, is revealed in the background. The feather floats down toward the city below. The feather drops down toward the street below, as people walk past and cars drive by, and nearly lands on a man's shoulder. He walks across the street, causing the feather to be whisked back on its journey. The feather floats above a stopped car. The car drives off right as the feather floats down toward the street. The feather floats under a passing car, then is sent flying back up in the air.</p>	
<p>A MAN sits on a bus bench. The feather floats above the ground and finally lands on the man's mud-soaked shoe. The man reached down and picks up the feather.</p>	Argumentistas narram/descrevem a acção
<p>His name is FORREST GUMP. He looks at the feather oddly, moves aside a box of chocolates from an old suitcase, then opens the case. Inside the old suitcase are an assortment of clothes, a ping-pong paddle, toothpaste and other personal items. Forrest pulls out a book titled "Curious George," then places the feather inside the book. Forrest closes the suitcase. Something in his eyes reveals that Forrest may not be all there. Forrest looks right as the sound of an arriving bus is heard. A bus pulls up. Forrest remains on the bus bench as the bus continues on. A BLACK WOMAN in a nurse's outfit steps up and sits down at the bus bench next to Forrest. The nurse begins to read a magazine as Forrest looks at her.</p>	
<p>Forrest: Hello. My name's Forrest Gump. [...]</p>	Personagem
INT. COUNTRY DOCTOR'S OFFICE - GREENBOW, ALABAMA - DAY – 1951	Indicação espaciotemporal analepse (infere-se a mudança de cena)
<p>A little boy closes his eyes tightly. It is young Forrest as he sits in a doctor's office.</p>	
<p>Forrest: (voice-over) She said they was my magic shoes.</p>	Fala em voz sobreposta (voice-over)
<p>Forrest has been fitted with orthopedic shoes and metal leg braces.</p>	
<p>Doctor: All right, Forrest, you can open your eyes now. Let's take a little walk around.</p>	
<p>The doctor sets Forrest down on its feet. Forrest walks around stiffly.</p>	
<p>Forrest's mother, MRS. GUMP, watches him as he clanks around the room awkwardly.</p>	
<p>Doctor: How do those feel? His legs are strong, Mrs. Gump. As strong as I've ever seen. But his back is as crooked as a politician.</p>	
<p>Forrest walks foreground past the doctor and Mrs. Gump.</p>	
<p>Doctor: But we're gonna straighten him right up now, won't we, Forrest?</p>	
<p>A loud thud is heard as, outside, Forrest falls.</p>	

Sem querer criar um hiato no decurso desta reflexão, considero que o vocábulo “argumento” – convencionalmente utilizado para traduzir “screenplay” ou “teleplay” – nem sempre veicula a totalidade os conteúdos do guião literário que abarca descrições breves do espaço, do lugar, das personagens... Como, aliás, informa o presidente da

recentemente criada (2000) APAD (Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos), Nuno Artur Silva, o termo “guião” presta-se a equívocos (Salzedas, 2001). Por conseguinte, “argumento” retratará sempre as falas de um “guião literário”, como se ilustra de seguida:

Quadro 19 – FG – Guião do argumento legendado



Evidentemente, em sentido restrito, este modelo de argumento não devia incluir os códigos de tempo (entrada e saída de legendas), como se encontram *supra* indicados. Todavia, é preciso não esquecer que este argumento já está traduzido e legendado (e que, por uma questão de economia textual, aqui se tentou evitar a repetição de quadros

ilustrativos). Num certo sentido, perspectivando o quadro anterior sob o ponto de vista do tradutor/legendador, trata-se de um guião/argumento com condimentação técnica, visto que são dadas algumas coordenadas de tempo.

Retomando o assunto atinente ao guião técnico (Garcia Jiménez, 1996: 26), este corresponderá ao conjunto de especificações técnicas (anotações referentes à iluminação, ao uso de gruas, ao campo de visão, à decoração, etc.) que permite aos profissionais tomar decisões concretas quanto à produção e à realização, acabando por converter o texto literário em texto narrativo audiovisual. Justamente por esta razão, o autor designa o guião literário não só como um subgénero literário, bem como “literatura docilmente suicida” (*idem*: 26; 59) na sua transubstanciação em texto audiovisual. Cabe ao produtor e ao realizador a transformação e a planificação técnico-artística do guião literário. Em muitas cenas, especialmente nas de acção e naquelas que incluem efeitos especiais complexos, é necessário o uso de um “story board”, representando uma imagem desenhada, uma espécie de vinhetas desenhadas para melhor se entender o que ocorre na acção. Garcia Jiménez (1996: 27) aponta ainda as funções essenciais do guião enquanto promotor da continuidade narrativa e dramática, forma de organização de meios técnicos, humanos e da consequente rodagem do filme, facilitador da continuidade da montagem do material rodado.

A **forma de apresentação do guião**¹¹⁸ nada tem que ver com o seu conteúdo, nem sequer com a sua estrutura (Michel Chion (1988) 2003: 205), e deverá, por conseguinte, conter informação a fim de cumprir a sua função: ser avaliado, entre outros, por uma comissão de guionistas, pelo realizador e pelos actores. Para ser apresentado, o guião deve exibir alguns pontos essenciais, seguindo o formato do guião americano, mais comumente utilizado no meio cinematográfico (*vide* Chion (1988) 2003: 206-210; Fernández Díez e Martínez Abadía, 2001: 234- 242, e Sánchez-Escalonilla (coord.), 2003: 230):

- **a ideia ou a história** (“story line”) que descreve sucintamente a introdução, o desenvolvimento e o desfecho da diegese;
- **a sinopse** da diegese, sem os diálogos, deve resumir-se a algumas linhas;

¹¹⁸ Acerca da formatação de guiões para cinema e para televisão, consulte-se <http://www.oscars.org/nicoll/format.html>.

- **o esboço ou o resumo** (“outline”) onde se resume a acção em cada uma das cenas em particular, conferindo um encadeamento lógico da diegese e o seu cumprimento deverá oscilar entre 3 a 10/12 páginas;
- **o tratamento** contém uma descrição pormenorizada de cada personagem e da acção (trama e subtramas) que é contada em discurso indirecto, poderá ter uma extensão compreendida entre as 15 e as 145 páginas¹¹⁹, sendo que cada página corresponderá a um minuto de filme.

Após a aceitação da ideia da história e das respectivas formas de a apresentar, o guionista poderá proceder à **continuidade dialogada** que se encontra subdividida em cenas em que se narra/descreve a acção e refere-se o espaço e o tempo desta. Acresce a apresentação de uma descrição (geralmente breve) das personagens e, obviamente, a sua interacção dialogada em discurso directo (Chion (1988) 2003: 209).

O guião deve ainda proporcionar na primeira página informação relativa à ficha técnica, da qual constará a identificação do título, do autor, do formato, do género do filme, do (possível) elenco e do número de total de páginas, de cenas (e a sua localização no interior ou no exterior), com a respectiva estimativa de duração (Sánchez-Escalonilla (coord.), 2003: 99). Existem guiões que chegam mesmo a fazer menção de pormenores do foro financeiro¹²⁰.

Na apresentação do genérico de um determinado filme, do qual constam, por vezes, dezenas de intervenientes, o material linguístico que é, vulgarmente, objecto de tradução/legendagem reduz-se ao título, à realização, à produção, à montagem, à música, ao argumento (com a informação sobre a obra adaptada, se for esse o caso), ao seleccionador do elenco, ao director de fotografia, aos efeitos especiais (nem sempre) e à autoria da tradução e/ou legendagem. A ordem dos elementos que se acabam de listar é aleatória ou conforme ao seu surgimento no ecrã.

¹¹⁹ A este propósito, assevera James Monaco (2000: 45): “An average screenplay, for example, is 125 to 150 typescript pages in length; the average novel three times that. Almost invariably, details of incident are lost in the transition from book to film. Only television serial can overcome this deficiency”.

¹²⁰ Em Portugal ainda não se encontra disseminada a publicação de guiões de filmes, sejam de produção nacional ou estrangeira, como acontece no Reino Unido ou na Espanha, cujo exemplo digno de nota é da Editora Ochoy Médio – Libros de Cine – Colección Espiral, dirigida por Jesús Robles (*cf.* www.ochoymedio.com). As publicações desta natureza ofereceriam uma mais-valia, não só àqueles que se dedicam aos estudos sobre cinema, como também a todos os que se interessam pela perspectiva textual intersemiótica.

Metodologicamente, o tradutor/legendador verá ou não a sua tarefa facilitada mediante a existência ou a ausência do guião¹²¹ de um filme, que lhe servirá como ponto de partida para o tratamento interlinguístico e para a marcação da segmentação das legendas. Segundo o legado de Josélia Neves (2005b: 80):

Sempre que não seja disponibilizado um guião, haverá necessidade de tirar de ouvido as falas das personagens. Tal é normalmente uma tarefa morosa e cansativa, pois nem sempre é tarefa fácil perceber o que é dito. Muitas vezes, as vozes surgem sem nitidez, em conflito com outros sons – efeitos sonoros, música – ou mesmo imperceptíveis, devido à sobreposição de vozes.

Adverte ainda a autora (*idem*: 79) para o facto de o profissional de TAV ter sempre de verificar se a informação contida no ecrã corresponde realmente àquela que é veiculada pelo filme, pois, frequentemente, guiões disponíveis são “[...] de pré-produção, podendo apresentar falas substancialmente diferentes das que surgem no produto final”. Evidentemente, o guião a consultar deverá ser o da pós-produção, pois os guiões precedentes¹²² podem ter sido sujeitos a cortes ou a reformulações de cenas e de diálogos.

Gradualmente, as distribuidoras cinematográficas foram-se apercebendo da enorme vantagem decorrente do fornecimento de um guião internacional aos tradutores/legendadores. A divulgação do produto fílmico e o seu consequente consumo, por parte do público estrangeiro, radicam grandemente no tratamento tradutológico que os profissionais da TAV lhes dão. Por conseguinte, existem guiões vocacionados para a distribuição internacional, nos quais se encontram imbricadas, para além das referências concretas à duração das falas, anotações atinentes a especificidades de índole terminológica e/ou cultural. Conclui-se, portanto, que a prática profissional do tradutor/legendador será tanto mais facilitada quantos mais pormenores linguístico-culturais contiver um guião, como se indica a seguir.

¹²¹ Nas várias conversas informais que mantive com profissionais da TAV consegui aperceber-me de que, não raro, se pede aos tradutores/legendadores que realizem a transferência interlinguística sem lhes ser disponibilizado o guião e mesmo o filme. Sem pretender desculpabilizar algumas traduções mais infelizes que surgem nos meios audiovisuais, entendo que estes factos poderão estar na base de muitas imprecisões patentes nas legendas, nomeadamente nas incongruências entre a legenda e o que a imagem mostra.

¹²² Não é de espantar que, frequentemente, nos deparemos com vários guiões para o mesmo filme. Estes devem obedecer a uma taxonomia rigorosa, indicadora de um trabalho progressivo: “early draft, first draft, revised draft, revised final draft, shooting script revising” e “unused draft/script”.

Quadro 20 – FG – Guião técnico destinado ao tradutor/legendador

	Corte	Início	Final	Total: duração da exposição da legenda		
					"BRIDGET JONES' S DIARY"	Título do Filme
					REEL 1A/1B Page: (4)	N.º da página
						N.º da bobine
Marcação da temporização ("Spotting")	Cut Foot/	Spot No.	Start	End	Total	Subti tle
	13	CUT.				
	Starts					
	175. 08					
Início da fala ("sound onset")	1/14	175. 10	181. 06	5. 13	(BRIDGET TO PAM: (No, I don't remember. (
					(PAM (O. S.) TO BRIDGET: (He's divorced, apparently.	
Corte	14	CUT.				
	Starts					
	181. 09					
	1/15	181. 11	187. 12	6. 02	PAM TO BRIDGET: His wife was Japanese. Very cruel race. Now, what are you going to put on? (PUT ON: WEAR)	
	15	CUT.				
	Starts					
	187. 15					
	1/16	189. 02	192. 07	3. 06	(BRIDGET TO PAM: (This).	
					(PAM TO BRIDGET: ((Oh,) don't be silly, Bridget.	
	16	CUT.				
	Starts					
	192. 10					
Bobine 1	1/17	192. 12	196. 14	4. 03	PAM TO BRIDGET: You'll never get a boyfriend if you look like you've wandered out of Auschwitz. (AUSCHWITZ: SITE IN POLAND OF SECOND WORLD WAR NAZI EXTERMINATION CAMP) (IMPLIES BRIDGET IS DRESSED LIKE A PRISONER OF WAR).	
N.º da legenda						
	1/18	197. 03	201. 12	4. 10	PAM TO BRIDGET: Now run upstairs. I've laid out something lovely on your bed. (RUN: HURRY)	
	[...]					
	Starts					
	201. 15					
	18	INT. JONES HOUSE	LIVING ROOM/			
	Starts	DINING ROOM - DAY				
	206. 10					
Fala em voz sobrepota ("voice-over")	1/19	216. 00	221. 07	5. 08	BRIDGET (V. O.): (ITALICS) Great, I was wearing a carpet. (NOT LITERALLY - REFERS TO PATTERN OF DRESS RESEMBLING THAT OF A CARPET)	

Exceptuando alguns (raríssimos) casos, um filme tem como sustentáculo um texto escrito, portanto, pré-preparado (o guião/argumento), composto, na sua maioria por diálogos que pretendem reproduzir a comunicação oral ou, pelo menos, oralizante. O texto escrito, oral em potência até ser verbalizado pelos actores, constituirá o objecto primeiro do trabalho dos profissionais de tradução para legendagem intra/interlinguística. Por sua vez, esta transferência implicará o retorno do argumento ao estágio que precedeu a oralização daquele. Sublinha-se ainda a ideia de que o texto audiovisual traduzido antes de ser um texto oral foi registado através da escrita do guião, ou seja, escreve-se para falar e fala-se para se traduzir por escrito. Salvo raras excepções, este fenómeno de circularidade – escrita – fala – escrita – não se verifica. A oralidade a que temos acesso através do filmes quase nunca é espontânea, ela é, nos termos de Frederic Chaume (2004: 168) uma “oralidade pré-fabricada”.

Na comunicação intitulada “Oralidad y Traducción”, Miguel Angel Bernal (2001: 25)¹²³ coloca algumas questões que se afiguram bastante pertinentes para a compreensão do dilema que surge aquando da tradução audiovisual visto não existirem convenções para *escrever a oralidade*: “¿Cómo se escribe el habla?, ¿cómo se escribe lo que no se escribe?, ¿cómo se traduce?”.

Tveit (2004: 14-15) denuncia a incompatibilidade existente entre as características léxico-sintácticas como factor determinante na complexificação da actividade do tradutor/legendador. Além deste aspecto, comparativamente com a oralidade, a escrita patenteia uma maior densidade lexical e, conseqüentemente, uma economia de expressão, no que respeita ao material linguístico que congloba aspectos, em termos comunicacionais, considerados supérfluos e redundantes (repetições, hesitações, bordões linguísticos, interjeições, etc). Em harmonia com o autor (*idem*: 15) a passagem da oralidade para a forma escrita é tendencialmente nominalizadora, ou seja, os elementos verbais traduzidos apresentam-se sob a forma de nomes.

Sintacticamente, na oralidade, o falante exhibe uma maior propensão para quebra as regras normativas que orientam os critérios de correcção da língua convencionados por uma comunidade linguística. Melhor dizendo, a oralidade é mais permeável à actualização

¹²³ Vide Actas do I Congreso SETAM: Estado Actual del Estudio de la Traducción Audiovisual en España. Departament de Traducció i Filologia, Facultat de Traducció i Interpretació, y SETAM, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2001.

de frases com sintaxe simplificada e, até, incorrecta, cumprindo, no entanto as suas funções comunicacionais. Porém, o profissional de TAV vê-se, na maior parte dos casos, forçado à não reprodução do erro na versão traduzida/legendada, pois esta destinar-se-á a um público variado para o qual servirá de modelo linguístico. Além disso, a tentativa de representação do erro numa legenda poderia confundir uma faixa do público mais incauta e desviar a sua atenção da trama fílmica. Foi justamente isso que sucedeu a *FG*, em que a personagem principal comete constantemente incorrecções gramaticais e estas são neutralizadas na sua tradução/legendagem. Consequentemente, a sintaxe do argumento traduzido/legendado é mais elaborada em relação àquela do argumento oralizado.

Os elementos prosódicos (musicalidade, ritmo, acentos de insistência¹²⁴, pausas, entoação oracional, etc.) constituem aspectos de intrincada resolução na sua tradução/legendagem, na medida em que são dimensões linguísticas complexas de traduzir e de reproduzir numa legenda sem desviar a atenção do (tele)espectador. Aliás, Tveit afirma, acertadamente, (2004: 18-19) não ser possível o registo escrito competir com a voz humana¹²⁵ no que diz respeito à expressão de nuances de acentuação, de ritmo e de entoação. A título exemplificativo, a pronúncia vincadamente texana de FG nunca é assinalada na versão legendada, só os espectadores que têm conhecimento acerca das variantes diatópicas da língua inglesa, neste caso intercontinentais, se aperceberão de tal nuance prosódica.

Os processos tradutológicos de neutralização e de substituição são, na óptica de Tveit (2004: 15), aplicados aos traços discursivos de origem dialectal e sociodialectal que hipotecam qualquer possibilidade de tradução no que se refere à legendagem em particular, pois vêm dificultada a sua transferência interlinguística no discurso escrito. O mesmo não se passa com a tradução para a dobragem que apresenta uma maior flexibilidade linguística por se tratar de uma transferência interlinguística no plano estritamente oral.

Convém ainda referir que os argumentos dos filmes em estudo – *BJD* e *FG* – foram elaborados, respectivamente, por Andrew Davies (1936-) e Richard Curtis (1956-) e por

¹²⁴ Celso Cunha e Lindley Cintra (1984:61-62) distinguem dois tipos de acento: o afectivo e o intelectual. O acento afectivo consiste no realce particular conferido à sílaba inicial de uma palavra, se começar por uma consoante – “dicionário” – ou recai na sílaba seguinte se o vocábulo se iniciar por uma vogal – “abominável” –, fazendo-a competir com a sílaba tónica da palavra. Já o acento intelectual assinala sonoramente a primeira sílaba de uma palavra, independentemente de ela se iniciar por uma consoante – “subnatural” – ou por uma vogal – “animação”.

¹²⁵ Como o autor informa (*idem*: 17), a voz humana tem uma qualidade transnacional e, por isso mesmo, aquando da transmissão de uma notícia internacional, marcadamente dramática, a legendagem é a modalidade preferida, pois confere à peça noticiosa mais dramatismo e autenticidade.

Eric Roth e que este argumentista recebeu o Óscar para o melhor filme adaptado, em 1994. Certamente, a substância do guião/argumento evoca razões que justifiquem uma reflexão mais aturada sobre as suas particularidades, nomeadamente uma análise deste documento, de acordo com o género em que se enquadra na panóplia cinematográfica, como se observará em seguida.

II.4.2 – O género audiovisual

Qual o interesse da compreensão do género textual no âmbito da tradução audiovisual?

Embora se reportem aos textos escritos e não aos textos audiovisuais, Neubert e Shreve (1992) providenciam uma resposta adequada extensiva aos textos de natureza audiovisual. Asseveram os autores (*idem*: 125-126) que toda a tradução é caracterizada pela configuração de elementos textuais e que, por este motivo, o tradutor, enquanto analista textual, deverá determinar não só que tipo de texto irá criar na língua alvo, mas terá também de manipular conscientemente as características textuais, combinando-as de modo a que se identifique com uma das tipologias textuais na língua da comunidade alvo. Ora, se assim é, a reflexão sobre o género cómico encontra aqui o seu fundamento: o tradutor deve reconhecer e tomar conhecimento das marcas configuracionais ou da natureza das representações inerentes ao texto de partida para, sempre que possível, as poder transpor para o texto de chegada na cultura alvo.

No campo da tradução audiovisual, isto significa que, se o tradutor reconhece a estrutura geral do texto como pertencente a um determinado género – a comédia, neste caso –, o texto traduzido terá necessária e logicamente de reflectir particularidades atinentes a esse mesmo género. Na *praxis* tradutológica em geral, e na audiovisual em concreto, a manutenção do género surge como um imperativo. Torna-se, portanto, imprescindível uma breve incursão reflexiva sobre o que se entende por “género” e por “género audiovisual”.

Antes de contemplar a discussão dos géneros audiovisuais, revela-se sobremaneira frutífera a menção da subdivisão dos filmes em tipos. Tim Dirks (1996-2006, *in*: <http://www.filmsite.org/filmterms.html>) classifica-os da seguinte maneira: a) não ficcionais ou documentários (ou “biopicts” – biographical pictures – biográficos)/ficcionais; b) longas-metragens/curtas-metragens, antologias e séries; c) mudos/sonoros; d) de categoria

A/ de categoria B (com orçamento modesto); e) normais [duas dimensões]/3D [três dimensões, visionados com o apoio tecnológico que confere a noção de profundidade à imagem fílmica]; f) a preto e branco/ a cores; g) “widescreen” [ecrã da TV com caixas negras superiores e inferiores]/formatos “pan and scan” [formatação do filme do grande ecrã à TV, implicando, por vezes, grandes cortes da imagem]; h) filmes de animação/filmes com actores (pessoas); i) domésticos/estrangeiros (traduzidos); j) versões originais/ prequelas [filmes que retratam eventos anteriores ao de um outro], sequelas, relançamentos e novas versões (“remakes”); k) canónicos (“mainstream”), filmes de estúdio/ independentes (“indie”), de amador, de “avant-garde” e experimentalistas; l) classificados, em consonância com os graus de violência, de contextos sexuais.../filmes não classificados.

Da ampla variedade de programas a que assistimos quotidianamente, através dos meios audiovisuais, podem deduzir-se os diversos géneros. No caleidoscópio de programas não é invulgar aceder à catalogação dos géneros audiovisuais, apesar da dinâmica pluridiscursiva inerente a alguns deles. Não é estranha, mesmo em contextos informais, a referência à taxonomia genérica, que inclui programas de entretenimento, de humor, de informação e de publicidade.

Na sua abordagem ao texto narrativo, Aguiar e Silva (1986: 598-599) considera ainda a distinção, apontada por muitos autores, entre textos narrativos “naturais” (produzidos na interacção comunicativa do quotidiano) e “artificiais” (produzidos intencionalmente, em conformidade com convenções preestabelecidas). Por motivos evidentes, o texto narrativo audiovisual ficcional, como ilustram bem as longas-metragens cinematográficas, integra-se, de pleno direito, nesta última categoria.

Em vários passos deste trabalho se tem vindo a reconhecer, no âmbito da comunicação audiovisual, a pertinência da abertura simbiótica intrínseca a esquemas metalinguísticos oriundos da esfera de reflexão literária. Nesse sentido, revelam-se particularmente fecundos alguns conceitos provindos da terminologia literária e que aqui serão rendibilizados com vista a proporcionarem um quadro hermenêutico que auxilie na definição de alguns postulados acerca dos géneros audiovisuais. Consequentemente, redimensionam-se, por empréstimo, alguns conceitos literários num quadro de referência especificamente audiovisual.

A divisão triádica dos géneros literários remonta a Platão¹²⁶. Na discussão da teoria e da prática literárias, a questão dos géneros tem sido uma das questões que mais polémica têm suscitado (Aguilar e Silva, 1986: 339). Este dado possibilita a extrapolação para o campo dos géneros audiovisuais, cuja abordagem tem sido sujeita a uma idêntica dinâmica oscilante.

Homologamente àquilo que acontece com os géneros literários, no plano semiótico, os géneros audiovisuais não podem ser dissociados da correlação existente entre o texto e o policódigo audiovisual, a sua produção, a sua recepção e a sua interpretação enquanto objecto estético.

A existência de uma “estrutura genérica” (Suzanne Eggins, 1994: 46), encontra-se alicerçada na activação de padrões esquemáticos (p. 36) gramaticais e semântico-discursivos, não se reduzindo à análise intuitiva ou *ad hoc*. Eggins (*ibidem*) sustenta que, enquanto elementos de uma cultura, a nossa capacidade para prever os géneros ilustra precisamente que, de algum modo, fomos adquirindo conhecimento acerca da maneira como os indivíduos usam a linguagem por forma a atingirem objectivos distintos. Quando se torna necessário, para além de padrões esquemáticos dos géneros mais comuns, detectamos a realização típica dos enunciados, tendo a estes associados significados típicos originados nas palavras e nas estruturas típicas. Portanto, a teoria sobre o género “[...] is about bringing this uncounscious cultural knowledge by describing how we use language and to do things” (*ibidem*).

Na cartografia de análise atinente à questão dos géneros, Tim Dirks (1996-2006, *in*: <http://www.filmsite.org/filmterms.html>) explicita, de um modo sucinto:

[F]ilm genres are various forms or identifiable types, categories, classifications or groups of films that are recurring and have similar, familiar or instantly-recognizable patterns, syntax, filmic techniques or conventions – that include one or more of the following: settings (and props), content and subject matter, themes, period, plot, central narrative events, motifs, styles, structures, situations, recurring icons (e.g., six-guns and ten-gallon hats in Westerns), stock characters (or characterizations), and stars. Many films straddle several film genres.

¹²⁶ Para Aguilar e Silva (1986: 341), “[...] Platão lança os fundamentos de uma *divisão tripartida* dos géneros literários, distinguindo e identificando o género *imitativo* ou *mimético*, em que se incluem a tragédia e a comédia, o género *narrativo puro*, prevalentemente representado pelo ditirambo, e o género misto no qual avulta a epopeia. [...] Platão exclui deliberadamente a lírica do seu sistema de géneros literários [...]”.

Formalmente, entre os textos pertencentes a um mesmo género¹²⁷ nota-se que nem sempre é detectável a desejada homogeneidade dos recursos técnico-compositivos, facto que complica exponencialmente os obstáculos impeditivos de uma classificação estanque e rígida dos diversos vectores genéricos que percorrem um texto. Por extensão, a matriz multidimensional, identificável com o texto audiovisual, como se realçou previamente, será singularmente potenciada no universo narratológico audiovisual. De igual modo, aflorou-se anteriormente a ideia de que num filme, identificado com padrões actanciais e linguístico-comunicativos pertencentes a um género em particular, se poderá verificar a confluência de subgéneros. Embora *Forrest Gump* e *Bridget Jones's Diary* tenham sido classificadas, pelas respectivas distribuidoras, como comédias, elas contêm elementos de tragédia e de romance.

O texto da tradução audiovisual, e, mais especificamente, o texto da longa-metragem ficcional, por conseguinte, é perspectivado como um **texto híbrido**, não só por obedecer a uma estrutura matricial conglobadora do policódigo audiovisual, mas também no sentido em que poderá compreender textos identificáveis com diferentes registos e níveis de língua nos quais são expressos os mais variados temas, espraçando-se por diversos géneros. A heterogeneidade da tipologia textual avoluma, concludentemente, as responsabilidades do tradutor/legendador. Mesmo restringido o campo de estudos de programas audiovisuais e confinando-os exclusivamente à longa-metragem, será fácil verificar que nela patenteiam todos os géneros de textos, desde o informativo ao científico. Justamente por este motivo se encontram múltiplas classificações de textos audiovisuais, não sendo uniformemente entendidas e partilhadas pelos teorizadores, contribuindo, não raro, para uma dimensão de inconstância na especificidade desta área.

De acordo com o *Screen Writers Guide*, publicado nos Estados Unidos, Doc Comparato ((1992) 1993: 23) sugere a seguinte classificação geral dos guiões: a **aventura** (*western*, acção, mistério, musical) a **comédia** (romântica, musical, infanto-juvenil), crime (psicológico, acção, social), o **melodrama** (acção, aventura, juvenis, detectives e mistério, crime, social, romântico, guerra, musical, psicológico e mistério, psicológico), o **drama** (romântico, biográfico, social, musical, comédia acção, religioso, psicológico, histórico), e **outros** (fantasia, fantasia musical e, comédia, de ficção científica, farsa, terror,

¹²⁷ Recentemente, tem-se verificado uma crescente publicação de obras que ensinam a escrever argumentos de filmes de acordo com géneros específicos. No género da comédia, por exemplo, distingue-se *Writing the Comedy Film: Make'em Laugh* (2003), de Stuart Voytill e Scott Petri.

terror/psicológico, documental, semi-documental, desenhos animados, histórico, séries, educativo, propaganda, mudo, erótico).

Os géneros audiovisuais estão subdivididos em quatro macrogéneros, propostos por Rosa Agost (1999: 79-92): os dramáticos, os informativos, os publicitários e, por fim, os de entretenimento. A autora indica ainda os modos de expressão (narração, descrição, e diálogo, dispondo das respectivas tipologias discursivas como, por exemplo, a exposição e a argumentação) correspondentes a cada tipo de programas que inclui sob o ângulo tentacular o que cada um dos macrogéneros abrange. Embora, em sentido lato, aceite as ramificações genéricas oferecidas, a minha dissonância radica, sobretudo, no que respeita a especificidade dos filmes pertencentes ao universo cómico que, na óptica da autora, estão contemplados na enumeração subjacente aos géneros dramáticos. Considero que a **comédia**, a par do drama, constitui uma macrocategoria e, logicamente, um **macrogénero** dentro do qual se encontram múltiplos subgéneros, como se demonstrará mais adiante. Além disto, Dirks (1996-2006, in: <http://www.filmsite.org/filmterms.html>) informa que a comédia poderá ser considerada como o **género cinematográfico mais antigo** porque era ideal para o cinema mudo, extremamente dependente do humor físico e não da expressão linguística, o que o colocava num lugar de destaque, colhendo uma boa recepção por parte do público que não falava inglês. O autor conta que a primeira comédia – *L'Arrossuer Arrosse* (*Watering the Gardener*) – foi realizada pelos irmãos Lumière e apresentada publicamente em 1895. A intriga desta curta-metragem consistia na imagem de um homem que segurava uma mangueira de jardim e que acaba por ser molhado por uma criança brincalhona.

Pelos motivos apontados, justifica-se a aquiescência do legado teórico de Tim Dirks (*ibidem*) em que os géneros “comédia” e “drama” se encontram em planos diferentes no enquadramento taxonómico. Os principais géneros cinematográficos são para o autor os filmes de **acção**, de **aventura**, de **comédia**, de **crime**/de “**gangsters**”, de **drama**, **épicos/históricos**, de **terror**, **musicais**, de **ficção científica**, de **guerra** e “**westerns**”¹²⁸.

¹²⁸ Aproveito para lembrar que, no caso concreto, interessa reflectir sobre os géneros cinematográficos ficcionais e não sobre os géneros de programas audiovisuais, tal como se encontram enumerados por Chaume (2003:128-130), que, por sua vez, se baseia na classificação proposta pela EBU: 1– ficção; 2 – programas educativos; 3 – programas de entretenimento; 4 – programas de informação; 5 – óperas; 6 – desenhos animados e programas de animação; 7 – programas religiosos; 8 – programas sobre ciência e arte, e, 9 – desportivos.

Reconhece-se a individualidade da comédia como género autónomo que Dirk (*idem*) postula do seguinte modo:

[C]omedies are light-hearted plots consistently and deliberately designed to amuse and provoke laughter (with one-liners, jokes, etc.) by exaggerating the situation, the language, action, relationships and characters.

Na definição acima transcrita, considero que há alguns pontos incompatíveis em relação àquilo que entendo por “comédia”. Logo, esclarece-se que as comédias nem sempre podem ser equacionadas com “light-hearted plots” – repare-se, principalmente, no caso de um dos filmes em apreço *FG*, cuja intriga é complexa, na medida em que a história do herói é, em si, um compósito de histórias encaixadas. Na verdade, a um dos grandes objectivos das duas comédias (*FG* e de *BJD*) subjaz a intenção de proporcionar diversão, porém não necessariamente o riso. Como oportunamente se observará, no capítulo que se segue, o que é humorístico nem sempre provoca o riso.

A tipologia adstrita aos limites do género cómico é vasta (*ibidem*). A **comédia slapstick**, muito popular no cinema mudo e baseada na rápida (re)acção física (acrobacias) dos intervenientes. O lugar cimeiro deste subgénero cómico, durante as décadas de (19)10 e de (19)20 é ocupado por filmes em que participaram, entre outros, Roscoe “Fatty” Arbuckle (1887-1933, *Fatty’s Tintype Tangle*, de R. Arbuckle, em 1915), Charlie Chaplin (1889-1977, *The Tramp*, de Charlie Chaplin, em 1915), Joseph Frank Keaton Jr., mais conhecido por Buster Keaton (1895-1966, *The Butcher Boy*, de Roscoe “Fatty” Arbuckle, em 1917), Harold (Clayton) Lloyd (1893-1971, *Safety Last*, de Fred C. Newmeyer e Sam Taylor, em 1923), Harry Langdon (1884-1944, *Long Pants*, de Frank Capra, 1927) e Larry Semon (1889-1928, *The Wizard of Oz*, de Larry Semon, 1925). Seguidamente, a **comédia deadpan** (“cara de pau”), também desenvolvida nas décadas de (19)10 e de (19)20, é materializada por uma actuação de uma personagem, o herói, cuja expressão facial não deixa prever qualquer reacção, como Buster Keaton tão estoicamente conseguiu representar.

A propósito do *terminus* do cinema mudo, Dirk (*ibidem*) adianta ainda que:

Nos audiovisuais, a taxonomia genérica é prolífica, portanto neste trabalho elege-se-á uma delas e as restantes poderão ser consultadas em González ((2002) 2004), Agost (1999), Sánchez-Escalonilla *et al* (2003), entre outros.

[B]y the end of the silent era, many of the main genres were established: the melodrama, the western, the horror film, comedies, and action-adventure films (from swashbucklers to war movies). Musicals were inaugurated with the era of the Talkies, and the genre of science-fiction films wasn't generally popularized until the 1950s. One problem with genre films is that they can become stale, cliché-ridden, and over-imitated. A traditional genre that has been reinterpreted, challenged, or subjected to scrutiny may be termed *revisionist*.

De facto, terminada a década de (19)20, surgiram as equipas de comediantes – *Laurel and Hardy*, os *Three Stooges* e os *Marx Brothers*¹²⁹ – devido às exigências do cinema sonoro em que se presencia, paralelamente à comédia de acção, a comédia verbal. No plano individual, destaca-se o humor cáustico de W. C. Fields (William Claude Dunkenfield, 1880-1946, por exemplo no filme *It's A Gift*, de Norman Z. McLeod, em 1934) e de Mae West (1893-1980), de quem também se falará a propósito da comédia verbal.

O renascimento da comédia “slapstick” encontra espaço na **comédia screwball** (disparatada, excêntrica), que atingiu o seu apogeu nas décadas de (19)30 e de (19)40. Efectivamente, a comédia “screwball”, estabeleceu-se com o advento do som, nos anos (19)30, e é caracterizada pela sátira social; através de diálogos proferidos muito rapidamente, retratavam a “guerra dos sexos” entre pessoas de classes sociais diferentes que se reconciliam após se apaixonarem. É referida como um subgénero da comédia romântica. A título de exemplo mencionam-se *The Awful Truth* (de Leo McCarey, em 1938) e *Bringing Up Baby* (de Howard Hawks, em 1938).

A **comédia sofisticada** reproduz a vida urbana das classes sociais mais abastadas e a sua sofisticação advém dos diálogos espirituosos acerca das relações amorosas e/ou matrimoniais, como, por exemplo, *Breakfast at Tiffany's* (de Blake Edwards, em 1961). Directamente conexionada com a comédia sofisticada a **comédia verbal** (classicamente identificada com a crueldade espirituosa das palavras “cruel verbal wit”) encontra eco em filmes que exibem muitos jogos de palavras, repletos de insinuações de cariz sexual, como

¹²⁹ *Laurel and Hardy* providenciaram um conjunto de filmes representados pelos actores Stan Laurel (1890-1965) e Oliver Hardy (1892-1957), por exemplo *The Flying Deuces* (de Edward Sutherland, em 1937). Os *Three Stooges* deram a conhecer um elenco variado ao longo de quase duas décadas e meia (1934-1955), tendo tido como principais realizadores Del Lord (1894-1970) e Jules White (1900-1985). Com o mesmo apelido (Marx), Leonard (1887-1961), Adolph (ou Arthur, a partir de 1911 ; 1888-1964), Julius Henry (1890-1977) e Herbert (1901-1979) são Chico, Harpo, Groucho e Zeppo, respectivamente, constituindo o elenco principal dos *Marx Brothers*, cujo corolário cinematográfico é *Duck Soup* (de Leo McCarey, em 1933), uma mescla entre o “slapstick” e a sofisticação verbal.

é verificável em vários filmes, com a actriz Mae West, nomeadamente *Done Him Wrong* (de Lowell Serman, 1933) e o actor/realizador Woddy Allen (Allan Stewart Konigsberg, 1935-), como ilustra o filme *Play It Again Sam* (de Herbert Ross, em 1972).

As décadas de (19)40 e de (19)50 assistiram ao aparecimento de novos duos cómicos: Abbot and Costello – William (Bud) Abbot (1897-1974) e Louis Cristillo (1906-1959) –, Jerry Lewis e Dean Martin – Joseph Levitch (1926-) e Dino Paul Crossetti (1917-1995). Entre o volume de representação destes duos destacam-se, respectivamente, os filmes *Abbott and Costello Meet the Mummy* (de Charles Lamont, em 1955) e *The Stooge* (de Norman Taurog, em 1953).

Na produção britânica fílmica assinala-se em 1958 o aparecimento do primeiro de trinta e um filmes *Carry On* (realizados por Gerald Thomas entre 1958 e 1978), baseados, em larga medida, no humor *slapstick* e nas insinuações de natureza sexual, ao gosto das comédias verbais. Os filmes *Carry On* são frequentemente identificados com aquilo que se entende por humor inglês¹³⁰. De igual modo, o britânico Peter Sellers (Richard Henry “Peter” Sellers, 1925-1980) ficou conhecido por desempenhar, na série de filmes da Pink Panther, o papel de Inspector Clouseau, durante a década de (19)60.

A humor romântico “agridoce” e satírico vai guiar a produção cinematográfica caracterizadora de Woody Allen, como anteriormente se comprovou. Também as décadas de (19)70 e de (19)80 deixam marcas indeléveis quanto a outros tipos de humor radicados numa atitude paródica.

A comédia **paródica ou burlesca**, refractária de outras obras (geralmente canónicas) que a antecederam, denota um teor anárquico a fim de ridicularizar os temas sérios aqui parodiados, a título de exemplo, refira-se *Blazing Saddles* (de Mel Brooks, em 1974)

A **comédia negra** transporta irreverentemente o (tele)espectador para assuntos sérios que levam ao pessimismo (doenças, guerras, morte, etc.) conferindo-lhes uma abordagem humorística, irónica e sarcástica. Um exemplo paradigmático do subgénero da comédia negra é parodiar o género de terror, como em *Eating Raoul* (de Paul Bartel, em 1982) e, mais recentemente, *Dracula: Dead And Loving It* (de Mel Brooks, em 1995).

Na realidade, não se poderá falar sobre a comédia situada nas décadas acima indicadas, sem se alargar a discussão ao trabalho cinematográfico de Graham Chapman (1941-1989), John Cleese (1939-), Terry Gilliam (1942-), Eric Idle (1943-), Terry Jones

¹³⁰ Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Carry_on_films . Acresce ainda o facto de em 1991/2 se ter realizado um outro filme *Carry On*.

(1942-) e de Michael Palin (1943-) que, na minha perspectiva, deram sentido à **comédia do absurdo**, enquanto membros da trupe *Monty Python*, nos anos compreendidos entre 1969 e 1983. Em muitos dos seus filmes o grau de incoerência que, paulatinamente, se constrói não consegue encontrar um caminho lógico para a sua resolução, detendo-se, em várias ocasiões num patamar surrealista, profundamente burilado pela corrente de consciência individual. O choque ou a oposição scríptica (conceito desenvolvido no Capítulo III) dos pares conhecido/desconhecido, dito/não dito, lógico/ilógico etc. contribui para a intensificação da novidade ou do efeito surpresa no receptor do humor produzido.

O enaltecimento das comédias românticas dá-se nas décadas de (19)80 e de (19)90 e (na primeira deste século) com o ressurgimento deste subgénero. Para além de *Forrest Gump* e de *Bridget Jones's Diary*, merecem especial relevo *When Harry Met Sally* (de Rob Reiner, em 1989), *Four Weddings and a Funeral* (de Mike Newell, em 1994), *As good As It Gets* (de James L. Brooks, em 1997), *You've Got Mail* (de Nora Ephron, em 1998)¹³¹ *Shakespeare in Love* (de John Madden, em 1998) e *My Big Fat Greek Wedding* (de Joel Zwick, em 2002), entre tantos outros.

Dirks (1996-2006, in: <http://www.filmsite.org/filmterms.html>) afirma haver filmes que não se enquadram em nenhuma das grandes categorias genéricas previamente enumeradas. Estes constituem os chamados “non-genre film categories”, cuja classificação atravessa muitas categorias dos géneros cinematográficos tradicionais: a animação, os filmes familiares e para crianças, os filmes de culto, as séries, os filmes eróticos/pornográficos e os mudos. Na minha perspectiva, existe aqui um paradoxo na listagem anterior, visto que o autor acaba por apresentar aquilo que também se poderia classificar como subgéneros cinematográficos. Estes são identificados por Dirks (*idem*) como subclasses dentro de um género (mais abrangente), exibindo temas, estilos, fórmulas e iconografia distintos. O autor aponta os seguintes subgéneros maiores de filmes: biográficos, de jovens femininas (“Chick Flicks”/Gal Films), de rapazes, de detectives/mistério, de desastres, de estrada (“road films”), de desportos, fantásticos/fantasia, do sobrenatural, negro (“film noir”), melodramas e românticos. Por seu turno, os subgéneros menores são filmes: de aviação, de amizades, “caper movies” [subgénero da ficção criminal], de perseguição, de espionagem, de mulheres erráticas (“fallen woman films”), “slasher films” [subgénero do filme de terror, geralmente sobre

¹³¹ Trata-se de uma nova versão de *The Shop Around the Corner* (de Ernst Lubitsch, em 1940).

assassinos psicóticos], da selva, de tribunais/advocacia, de artes marciais, de medicina, do serviço militar, de prisões, de religião, políticos, policiais, paródias, de aventuras (“swashbuckler films”, geralmente envolvem lutas de esgrima), e muitos mais.

De momento, convém referir dois aspectos que, no meu entender, são fundamentais para melhor compreender os mecanismos genéricos que enformam *FG* e *BJD*. Como se tem vindo a propugnar, os dois filmes pertencem a um género maior – a comédia – embora ambos vão beber determinadas características a outros géneros e subgéneros, tornando-se **comédias híbridas**. No caso particular de *FG* detecta-se a mescla de dois géneros principais: a comédia e o drama¹³². Para além destes, o filme denota a subsistência de subgéneros, nomeadamente a paródia concretizada nas frequentes ligações intertextuais a eventos histórico-políticos do século XX. Em *BJD*, a par do género da comédia, assinala-se a coexistência do subgénero do romance, dado que a heroína tenta arranjar uma relação amorosa estável ao longo do filme.

Quando inicia uma tradução, o tradutor, segundo Neubert e Shreve (1992: 86), baseia-se em experiências anteriores em que tratou textos idênticos, destinando-se a situações de recepção análogas. Na verdade, existem conjuntos empíricos de situações textuais, dotados de elementos tipificadores, no seio de uma comunidade de falantes. Bastará pensar-se nas situações concretas de alguns subgéneros cinematográficos, os que versam temas como a advocacia, a medicina ou a pornografia, entre muitos outros, que exibirão conjuntos empíricos de situações textuais, facilmente identificáveis noutros filmes da mesma índole. Os aspectos que se acabam de enunciar proporcionam o aparecimento de uma espécie de standardização linguística, reduzindo, em consequência, a complexidade tradutológica manifestada pela diminuição do tempo dedicado à negociação de sentidos.

Na minha opinião, o género cinematográfico que menos elementos situacionais tipificadores apresenta, tornando-se, portanto, o mais complexo de traduzir é o da comédia por se servir de situações e contextos, na sua maioria imprevisíveis e por, frequentemente, evidenciar elementos linguísticos que, na sua trajectória em direcção ao humor, se afastam do expectável, da lógica, da congruência, tendo como pedras de toque a surpresa e a

¹³² Dirks (*ibidem*) define o género dramático do seguinte modo: “[D]ramas are serious, plot-driven presentations, portraying realistic characters, settings, life situations, and stories involving intense character development and interaction. Usually, they are not focused on special-effects, comedy, or action, dramatic films are probably the largest film genre, with many subsets.”

estranheza face a trocas verbais conhecidas, mas conjugadas diversamente em relação ao que é habitual (como se verá no Capítulo III).

No género cómico audiovisual, a manifestação textual é configurada a partir do recurso a **padrões comuns, não normativos ou obrigatórios**, mas que definem uma **propensão discursiva, de pendor eminentemente humorístico**, recorrente na interacção comunicacional. Como se acaba de referir, na comédia, embora o carácter dos padrões comunicativos não seja necessariamente imposto, reconhece-se que o propósito comunicativo humorístico tem ao seu serviço **mecanismos discursivos semântico-pragmáticos partilhados pelos textos deste género**.

Para finalizar, importa ressaltar a opinião de Aline Remael ((ed. Pilar Orero) 2004: 105), expressa no artigo “A place for film dialogue analysis in subtitling courses”, acerca da utilidade da abordagem sobre a temática dos géneros nos cursos de legendagem:

[...] genre considerations may have to feature more prominently in subtitling courses, and an interdisciplinary approach takes into account how the oral sign system works within a specific type of film [...].

Esta asserção pode ser complementada com o papel funcional do género nos audiovisuais, segundo García Jiménez (1996: 66-67):

- função cognitiva – actua como sistema de reconhecimento e auxilia na identificação das narrativas audiovisuais;
- função taxonómica – permite distinguir e classificar as narrativas;
- função iconológica – sublinha o compromisso do texto com o contexto e a sua condição simbólica de uma determinada cultura;
- função poética – contribui para a criação narrativa, convertendo os elementos-tipo em critérios construtivos;
- função sistémica – previsibilidade do sistema narrativo exibidas pelas regularidades do género;
- função pragmática e função hermenêutica – facilita a interpretação textual, reconduzindo um conjunto de expectativas dos destinatários;
- função estética – permite estabelecer um grau de verosimilhança, inerente ao próprio género;

- função ideológica – indicia uma visão particular do mundo e dos seus valores históricos e antropológicos.

Naturalmente, sendo o género uma construção cultural, considero que o estudo sobre os géneros cinematográficos não deverá ser redutível ao ensino da tradução para legendagem, mas advogo-o extensível a todas as modalidades de TAV.

II.5 – Epítome...

Das reflexões explanadas neste capítulo, importa reter a ênfase num tipo particular de linguagem – a **linguagem audiovisual** – que encontra repercussões ao nível do hipotético receptor, cuja **literacia audiovisual** proporcionará o acesso à compreensão do **texto e géneros audiovisuais**, igualmente subsidiados pelo **policódigo audiovisual**. O conhecimento da dinâmica audiovisual torna-se, por isso, imprescindível à *praxis* tradutológica. Significa isto, antes de mais, que a literacia audiovisual se encontra co-implicada na **competência de tradução audiovisual**, que, como se observou anteriormente, aglutina as competências linguística, comunicativa (pragmática), semiótica e técnica.

No ponto **II.3**, em particular, procedeu-se à apresentação crítica dos factores de textualidade, segundo Beaugrande e Dressler (1981): – **a coesão, a coerência, a intencionalidade, a aceitabilidade, a informatividade, a situacionalidade e a intertextualidade**. Partindo da prerrogativa de que as propriedades de textualidade enunciadas se encontram subjacentes a qualquer ocorrência comunicativa (*i.e.* texto), ponderou-se a questão da sua aplicação ao discurso humorístico audiovisual, no sentido de este poder vir a ser incluído na categoria de *texto* – o texto audiovisual. Este, enquanto entidade semiótica, composto de veículos sígnicos (a imagem, a palavra e o som), revela ainda flagrantes afinidades com as categorias do género narrativo, especialmente no âmbito do texto decorrente das comédias em estudo.

Em termos tradutológicos, ficou claro o recurso ao espectro de propostas propiciadas pela linguística textual (Beaugrande e Dressler (1981) e Neubert e Shreve (1992)), enquanto modelo integrador das várias disciplinas que se ocupam quer da análise textual, quer da *praxis* da tradução. Demonstrou-se que se trata de um modelo fértil na sua aplicabilidade ao texto audiovisual, não só devido à atenção particular que concede aos processos tradutológicos, mas também porque se preocupa em atender à situação (a

avaliação do contexto e dos objectivos a que se destina o texto) em que estes decorrem e ao seu resultado.

Perfilou-se a conjugação dos quatro princípios reguladores da comunicação textual (Beaugrande e Dressler, 1981) – a eficácia, a eficiência, a propriedade e a naturalidade – com **acessibilidade** (Yves Gambier, 2003), noção indispensável na tradução de textos audiovisuais, caracterizada por elementos como a aceitabilidade, a leiturabilidade, a sincronia, a relevância e as estratégias de domesticação.

Discerniu-se ainda o traço distintivo entre tradução audiovisual e a outras práticas de tradução. A tradução audiovisual corresponde à transferência linguístico-cultural de um texto semiótico, multidimensional (Frederic Chaume, *in*: M. Duro (coord.), 2001), híbrido, portador de um policódigo transmitido pelos canais acústico e visual, através de vários meios físicos, sendo a TV, o VHS e o DVD aqueles que ocuparão as reflexões metatradutológicas no contexto deste trabalho.

O entendimento da dinâmica construtiva da **narrativa audiovisual** (quanto à duração – tempos da história e do discurso –, à ordem – a montagem – e à frequência – dimensão reiterativa da imagem, do som e do discurso) revelou ser de enorme utilidade na compreensão dos textos, no que diz respeito aos conteúdos sonoro-imagéticos e discursivos (plano enunciativo).

Reflectiu-se ainda sobre a tipologia textual que precede a rodagem de um filme ou, por outras palavras, tentou apurar-se informação relativa à sintaxe do **guião** nas suas vertentes literária, técnica e tradutológica. Conclui-se que tipo de guião que mais interessará ao profissional da TAV será aquele que inclui, para além dos aspectos técnicos (tempo das falas, marcação da entrada e da saída das legendas, etc.), orientações de índole linguístico-cultural e explicações verbo-icónicas dirigidas especificamente ao tradutor. Embora não seja aconselhável traduzir exclusivamente a partir do guião, este reveste-se de enorme interesse, no sentido de orientar o profissional de TAV na sua tarefa. Quer para os realizadores, quer para as distribuidoras, esta constitui também uma forma de de garantia na homogeneização tradutológica do filme nas várias línguas (o que *de per se* não aporta apenas vantagens).

Considerou-se ainda digna de nota a metamorfose do texto escrito (guião) em texto oral(izado) e o seu retorno ao registo escrito, sob a forma de legenda, colocando um

instigante desafio ao tradutor: proceder à manutenção do registo mais oralizante na sua forma escrita.

Finalmente, delimitou-se ainda a noção de narrativa audiovisual enquanto **texto híbrido** na sua dimensão genérica, ao convocar para a sua edificação elementos estruturais pertencentes a vários géneros e subgéneros, dependendo do modo utilizado, pelo realizador, para os contar/narrar. Isto ocorre justamente com as comédias FG e BJD, que, respectivamente, se socorrem de padrões temático-semânticos repescados de outros géneros – o drama – e ao subgénero do romance, fazendo desembocar a sua classificação em **comédia dramática** e **comédia romântica**.

De igual modo, sabe-se que a concretização **género cómico** pressupõe uma identificação hierárquica das partes que enformam a sua estrutura genérica e que, simultaneamente, contempla as tendências operacionais, retóricas do acto comunicativo daquele género. Por esta razão, no próximo capítulo, se considera de primacial importância a procura de padrões discursivos comuns (ou não) que auxiliam e a construção do paradigma humorístico, seja na L/CP, seja na L/CC. Por conseguinte, a tradução para legendagem deverá concretizar a manutenção da **coerência genérica**.

Também, pelos motivos apontados, e porque as áreas da TAV e do humor têm vindo a assumir contornos cada vez definidos no panorama investigativo, os dois campos de estudo surgem, concomitantemente, como um estímulo e como um desafio ao desenvolvimento da competência de tradução audiovisual do discurso humorístico.

Capítulo III – Itinerários do humor traduzido e legendado

[...] el concepto de traducción, en lo que respecta al humor, no equivale a la transposición literal del contenido lingüístico del enunciado original, cosa que conduciría, en algunos casos, efectivamente, a lo traducible, con la consiguiente pérdida de sentido, de conocimiento, de efecto, de función. Consideramos [...] que los tipos de humor son traducibles, aunque no siempre en la misma medida, ni de la misma forma, dependiendo de los diferentes contextos de los receptores de una lengua u otra, de una u otra cultura.

FUENTES LUQUE, 2000: 34.

III.1 – Considerações preliminares

Para se compreender a evolução do conceito de humor ao longo dos tempos, considero ser fundamental a apresentação de um breve conspecto teórico, necessariamente selectivo, sobre o que digno de nota se pensou, disse e escreveu acerca do tema. Não se procederá, bem entendido, a uma revisão diacrónica exaustiva das diversas teorias que acompanharam a reflexão sobre o fenómeno comunicativo na sua dimensão humorística. À medida que forem consideradas relevantes e pertinentes, as teorias sobre o humor serão aqui convocadas, nunca perdendo de vista a importância da inscrição da teoria na aplicação prática delineada neste trabalho.

Relembra-se que o tipo de humor que aqui se procura definir é essencialmente o **verbal** (falado e/ou escrito), facto que permite excluir, embora não totalmente, o cómico de situação. Não raro, estes dois tipos de cómico são indissociáveis, mesmo quando não nos reportamos aos meios audiovisuais e o meio de transmissão é estritamente oral, como é o exemplo de quem conta uma anedota e descreve uma determinada situação antes de revelar o que cada um dos intervenientes profere e que faz deflagrar o efeito cómico. Por conseguinte, procura-se, neste capítulo, por um lado, construir quadros taxonómicos das ocorrências do humor e, por outro lado, dar resposta a duas questões centrais, incontornáveis em qualquer reflexão linguística sobre a tradução do humor:

1 – de que modo é accionado o humor na interacção verbal no texto original?;

2 – de que modo é agenciado o humor na interacção verbal no texto traduzido e legendado?

Ciente de que a acção e a língua se coadjuvaram e de que, nos meios audiovisuais, estes dois elementos não subsistem um sem o outro, sempre que se revelar adequado far-

se-á uma reflexão conjunta sobre os dois tipos de cómico. Todavia, será sempre dada primazia ao enfoque linguístico. Significa isto que tanto os mecanismos linguísticos, como os extra-linguísticos serão, sempre que assim se justificar, tidos em conta na análise tradutológica dos filmes escolhidos.

Como já se teve oportunidade de sublinhar, a preocupação em tratar a tradução de textos audiovisuais é recente, e, por maioria de razão, mais incipiente se revela o estudo sobre a tradução do humor audiovisual, como testemunha Adrián Fuentes Luque (2000: 28):

[L]a literatura existente sobre traducción del humor es, como pueda suceder con la existente sobre traducción audiovisual, bastante escasa, si comparamos su volumen con los estudios e investigaciones realizadas sobre otros aspectos de la traducción que, comparativamente, responden a áreas de producción más limitadas, como la traducción literária.

Contrariando a escassez investigativa que se verifica no domínio dos estudos sobre a tradução do humor, as reflexões atinentes ao humor, enquanto fenómeno humano, e à sua evolução, proliferam desde a Antiguidade até aos nossos tempos. Aliás, como advoga Delia Chiaro (1992: 1), “[S]tudies on humour and what makes people laugh are countless”. A vastidão de literatura sobre o humor, cujas referências se têm multiplicado entre nós, pode reverter em seu próprio desfavor, visto que o fenómeno é passível de suscitar múltiplas leituras, e logo, uma rede intrincada de concepções desencontradas em torno daquilo que se entende por *humor*.

Em rigor, não nos deveríamos referir à teoria do humor, mas às teorias do humor. Quer isto dizer que estamos perante um aglomerado sincrético de teorizações sobre o humor. Segundo Defays (1996: 6), o cómico, e portanto o humor, não é fácil de definir, visto não existir em parte alguma no seu estado puro, elementar, essencial. Aparece sempre como um composto, com **múltiplos factores** que não se afiguram susceptíveis de ser dissociados. Por conseguinte, a abordagem deve ser multidisciplinar, ou, pelo menos, sensível aos diferentes elementos que condicionam o riso. Não há qualquer propriedade objectiva que lhe seja exclusiva, incontestavelmente distintiva, que resista a uma contraprova séria dos seus efeitos.

A procura ou a explicação de um traço distintivo daquilo de que se constitui o humor implicará uma tarefa investigativa infinita, acontecendo o mesmo relativamente àquilo que

é a tradução. Todavia, este facto não configura um impedimento epistemológico, mas impulsiona antes o aprofundamento do seu conhecimento. Por este motivo, como aconteceu anteriormente com a discussão sobre a tradução audiovisual, “[...] não é surpreendente que uma imensa variedade de manifestações do humor corresponda a uma igual diversidade de abordagens, análises e interpretações” (Isabel Ermida, 2003: 28).

À semelhança de quase todos os conceitos, principalmente os repensados na era pós-einsteiniana, a noção de humor é relativa, subjectiva, está em constante mutação e, consequentemente, em permanente renegociação. Nesta linha, será inventariado um conjunto de pressupostos que, na minha opinião, constituem os princípios fundamentais daquilo que, no contexto deste trabalho, se entende por *humor*. Embora muitas das questões que aqui se impõe levantar (nomeadamente “qual a genealogia do humor?”; “o que nos faz rir?”; “o que é humorístico será comum a todos os indivíduos?”; “qual o valor dos contextos situacional e cultural na interacção verbal humorística?” e “que importância tem o humor nas vivências humanas?”) sejam objecto directo de reflexão, a resposta, sabemo-lo de antemão, nunca será definitiva e unívoca. Tal como não o será a solução para as interrogações que se levantam acerca do humor na TAV, a saber: “que processos linguísticos nos poderão assistir aquando da tradução audiovisual, dadas as contingências técnicas implicadas?”, “será a tradução do humor um constrangimento acrescido às práticas de tradução para legendagem?” e “existirão pré-requisitos específicos para o tradutor legendador de filmes?”.

No sentido de divisar um conjunto de aspectos atinentes às questões que se têm vindo a constituir como elementos fulcrais nesta reflexão teve-se o cuidado de colocar três perguntas consideradas cruciais a alguns profissionais da tradução audiovisual¹³³:

- 1) tem algum cuidado especial na atribuição dos filmes de cariz cómico aos profissionais com quem trabalha?;
- 2) na sua opinião, qual o perfil ideal do tradutor/legendador de comédias?;
- 3) qual a maior dificuldade (técnica/linguística/cultural/...) encontrada aquando da tradução de comédias?

¹³³ Cf. Anexo 6 – “Questionário dirigido aos Profissionais da TAV - Questões Específicas sobre a Tradução do Humor Audiovisual”. Este questionário foi distribuído e respondido por correio electrónico, no mês de Setembro de 2003. Embora tivesse sido enviado a 25 profissionais da TAV, apenas 5 se voluntariaram a fornecer respostas que, devido à sua incontestável importância, neste capítulo serão tratadas sempre que se revelar pertinente.

Não obstante os condicionalismos linguístico-culturais e técnicos implicados, acredita-se, genericamente, na tradutibilidade do humor, sendo que, na sua maioria, as instâncias de humor audiovisual são traduzíveis (Inglês/Português) em legendas. Se assim não fosse, as comédias em língua inglesa (longas-metragens e “sitcoms”) não teriam a projecção mediática de que gozam em Portugal.

III.2 – Humor e cómico: inter-relações conceptuais

A definição conceptual e a delimitação terminológica do humor têm sido alvo de constantes revisões e reformulações. Não raramente, as unidades lexicais “humor” e “cómico” substituem-se reciprocamente, numa relação de sinonímia total, levando muitos tradutores a optar indiscriminadamente por um ou outro dos termos. Exemplo deste procedimento é o caso do título da obra seminal de Henri Bergson, reflexão imprescindível para o aprofundamento das questões sobre o humor/o cómico. Na versão francesa, o título original é *Le rire. Essai sur la signification du comique*, sendo a sua tradução para língua inglesa *Laughter. Essay about the meaning of humour*; e, finalmente, a versão em português (do Brasil) *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*¹³⁴.

Ressalta deste exemplo um tema que mereceria uma reflexão terminológica e tradutológica¹³⁵ mais profunda que explicasse o facto de, no tocante aos estudos sobre o humor, na literatura em língua francesa, e à semelhança do que acontece com a versão portuguesa, encontrarmos com mais frequência o vocábulo “cómico” (“comique”) e de, na literatura anglo-saxónica, se optar pelo termo “humor” (“humour/humor”).

¹³⁴ Apresentam-se as indicações bibliográficas completas das obras supra-indicadas: Henri Bergson. (1900) 1993. *Le rire. O Riso. Ensaio sobre o Significado do Cómico*. Lisboa: Guimarães Editores. (versão em português europeu); Bergson, Henri. (1900) 1978. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. (Caixeiro, Nathanael C., Trad.) Rio de Janeiro: Zahar Editores. (versão em português do Brasil); Henri Bergson. (1900) 1964 (203^{ème} ed.) *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France. Na língua inglesa, a referência bibliográfica que é comumente utilizada é a seguinte Henri Bergson. (1900) 1956. *Laughter*, in: Wylie Sypher (ed.), *Comedy*. Garden City, New York: Doubleday, pp. 59-190. Como se acaba de observar, o título original foi submetido a um processo de redução nesta versão. No entanto, Attardo (1994: 10) refere-se à obra de Bergson, traduzido o título por *Laughter. Essay about the meaning of humour*.

¹³⁵ Em *Linguistic Theories of Humor* (1994: 6), Salvatore Attardo enumera alguns estudos lexicológicos já realizados no intuito de delimitar o campo semântico de *humor*. Os estudos aqui aludidos comportam também a comparação interlinguística. Em 1986, o próprio autor procedeu à comparação do uso do termo *humor* nas línguas italiana, francesa e inglesa.

Na introdução da obra *L'Humour*, Robert Escarpit ((1960) 1976: 9-10) reverbera precisamente esta plurivocidade do termo, salientando a sua sobredeterminação semântica por meio do seu destaque grafémico (“humour/humeur”):

[C]’est bien ce qui complique les choses, car le mot correspondant à *humour* en anglais a, depuis les origines, suivi dans les autres langues des chemins fort différents et il a quelque peine à reconnaître ce cousin d’Angleterre. C’est pourquoi même à notre époque (où existe pourtant un humour espagnol autochtone), il est fréquent qu’un Espagnol, voulant exprimer l’idée d’humour, se serve de l’expression *buen humor* (bonne humeur), ce qui est un contresens trop insidieux pour être perçu au niveau du langage courant. En effet, le *humour* et le *buen humor* ont, tous deux, quelque chose à voir avec le rire – malheureusement pas du tout la même chose.

Le français est exempt de cette difficulté, car son évolution phonétique lui a donné, à la fin du XVIII^e siècle, un mot «humeur» assez différent de l’anglais *humour* pour justifier l’adoption du doublet «humour». Cette distinction humeur-humour que le français est presque la seule langue à faire, est à la fois précieuse et embarrassante.

Com efeito, Isabel Ermida (2003: 28), tomando como ponto de referência os dois sistemas taxonómicos de Willibald Ruch [(1998: 6)], refere que a corrente anglo-americana actual “[...] toma o humor como um termo aglutinador (um *umbrella-term*) de todos os fenómenos deste campo. Assim o «humor» substitui «o cómico» e é tratado como um termo neutro, que admite sentidos tanto negativos como positivos”. A autora explica também (*idem*: 30) que historicamente a hegemonia política do império britânico, no século XIX, desempenhou um papel primacial no definitivo enraizamento além-fronteiras da conotação positiva do termo “sentido de humor” que subsiste na actualidade:

Na verdade, ainda que, nos nossos dias o termo ‘humor’, tomado isoladamente, se tenha desligado de uma significação exclusivamente positiva, passando a adoptar configurações mais difusas e generalistas, a expressão ‘sentido de humor’ manteve-se fiel à tradição humanista. Na linguagem quotidiana, ‘sentido de humor’ é ainda hoje uma qualidade sociavelmente desejável, ao passo que ‘humor’ passou a admitir múltiplas manifestações, não forçosamente positivas, e a ser usado com grande abrangência, inclusivamente, no seio da academia.

Ressalve-se que, na substância conceptual de “humor”, ao longo desta tese, esteve e estará sempre, como se observará mais adiante, implícito um traço distintivo: o seu carácter positivo.

Salvatore Attardo (1994: 7) constrói o campo semântico de *humor*, nele integrando termos comumente associados a sentimentos mais ou menos positivos, nomeadamente: “wit, pun, *bon mot*, satire, irony, nonsense, comic, joke, tease, whim, humor, ridicule, mock, sarcasm”. Se transpusermos este exercício para a língua portuguesa, a probabilidade de os termos “cómico” e “humor” ocorrerem lado a lado não será surpreendente, assim como não será estranha a combinação de termos conotados com sentimentos ora positivos, ora negativos¹³⁶.

Justifica-se, portanto, a definição do campo de uso particular dos termos “cómico” e “humor” ao longo deste trabalho. Segundo Jeroen Vandaele ((ed.), 2002: 159):

[S]ome have termed the communicative variant ‘humour’ and the non-communicative one ‘the comic’. As mentioned above, contemporary Anglo-Saxon humour studies [...] use *humour* as an umbrella term, *comic* being a merely stylistic synonym.

Como se acaba de verificar, e enfatizando as palavras do autor, para além da frequente identificação da palavra com o humor e do contexto extra-verbal (a situação) com o cómico, Vandaele considera igualmente abrangente o termo “humor”, restringindo a funcionalidade do vocábulo “cómico” a um mero sinónimo estilístico.

Adoptarei, *lato sensu*, a proposta de Vandaele, até porque, como informa Isabel Ermida (2003: 28):

[E]levado ao estatuto de termo superordenado, «humor» preside na actualidade a um sem-número de categorias, verificando-se por vezes indiscriminadamente nomes de géneros literários como a *paródia*, a *comédia*, a *sátira* ou a *farsa*. Dada a abrangência que o termo conquistou, é frequente usá-lo a par de um qualificador, como «humor verbal» (em vez de *wit*), «humor hostil» (em vez de sarcasmo) e «humor compensatório», ou *coping humor* (para designar o que antes era «humor» apenas).

Sabendo que as unidades lexicais de uma língua estão sujeitas a flutuações semânticas constantes, considero seguramente interessante proceder-se a uma pesquisa de

¹³⁶ No *Dicionário de Sinónimos* (1990: 294a), a entrada de *cómico* (nome/adjectivo) apresenta os seguintes termos: “actor; alegre; bufo; burlesco; comediante; divertido; engraçado; faceto; histrião; joco-sério; jocoso; pilhérico; ratão; ridículo”; na entrada de *humor* (1990: 626b) pode ler-se “água; bordo; catadura; chiste; condição, espírito; génio; graça; humidade; icor; índole; ironia; matéria; mordacidade; natural; parecer; pus; serosidade; temperamento”. É no nome/adjectivo “humorista” que “cómico” ocorre como sinónimo.

concordâncias dos termos superordenados “humor” e “cómico” na língua portuguesa, com o intuito de estabelecer as várias acepções terminológicas partilhadas pelos falantes em geral, visando um mais cabal esclarecimento da particularização ou dos pontos de confluência do seu uso. Tendo-se efectuado um pedido de concordância em contexto para os vocábulos “humor” e “cómico”, bem como a sua tradução em inglês, através dos resultados das buscas efectuadas no COMPARA¹³⁷, verificou-se o seguinte:

Quadro 21 – Pesquisa de concordâncias em contexto para os termos “humor” e “cómico”

Corpus	Cómico – Comic	Humor – Humour / Humor
Português/Inglês	Ocorrências: 13	Ocorrências: 52
Inglês/Português	Ocorrências: 16	Ocorrências: 19/17

Como é facilmente constatável, tanto no Português como no Inglês, recorre-se com maior frequência ao termo **humor**, oferecendo o termo um recorte semântico abrangente (bem ou mal humorado), com enorme incidência no lado positivo do humor (“ter sentido de humor; estar bem humorado/disposto; alegre; jovial” etc.). Porém, se compararmos a abrangência de significados dos dois termos acima mencionados, observar-se-á que **humor** abarca um dos modos de estar ou de sentir, enquanto que, para além de ser sinónimo de “humor/humorístico”, o termo **cómico** abre um leque de possibilidades, conquanto apareça, não raras vezes (49%), também traduzido como “livro aos quadradinhos” e “banda desenhada”.

A lista de *Vocabulário Portuguez e Latino* de Raphael Bluteau (1712)¹³⁸ permitiu aceder a alguns elementos úteis relativamente ao uso dos termos “humor” e “cómico” no século XVIII. O primeiro termo remete sobretudo para a área da medicina (“humor vítreo”) e, maioritariamente, ocorre um significado por extensão: o humor enquanto estado de alma. “Cómico” é um vocábulo cujo sentido é mais regular porque beneficia da origem etimológica grega que passou para o Português através do Latim, passando para a língua

¹³⁷ COMPARA 7.0.2 anotado <http://www.linguatca.pt/COMPARA> [2-Maio-2006]. COMPARA é uma página da “Internet”, construída pela Linguatca (um centro de recursos para o processamento computacional da língua portuguesa), que apresenta um extenso *corpus*, contendo textos em português e em inglês e as respectivas traduções para estas línguas. Para uma breve descrição dos *corpora* atinentes aos vocábulos “humor” e “cómico”, adianta-se que o número de palavras portuguesas é 1.387.783 e em inglês é 1.496.912, tendo sido identificadas 94.452 unidades de alinhamento.

¹³⁸ Esta lista consta da tese de doutoramento – *O Vocabulário Português e o Latino: Técnica Metalexigráfica, Fontes e Recepção* – da autoria de João Paulo Silvestre (apresentada à Universidade de Aveiro, em 2004).

portuguesa os significados que a própria latina consignava. Por este motivo, *cómico* é um termo de semântica particularmente estável, utilizado com regularidade para designar uma determinada codificação técnica do género literário.

Embora alguns autores considerem o humor como uma categoria do *cómico*, como é o caso de Claude Peyroutet (2001: 138), não perdendo de vista a sua dimensão polimórfica, os vocábulos “humor” e “cómico” serão aqui adoptados e utilizados, numa conexão de estreita sinonímia, para referir, em particular, o resultado de uma **actividade intelectual**, ou seja, o discurso produzido intencionalmente com o intuito de provocar **um sentimento positivo, prazer e/ou o riso**, seja ele **audível ou não**, com **maior ou menor imediatismo**. A actividade intelectual, que pressupõe o humor, origina o deleite ou o comprazimento emocional que, no contexto da identificação do resultado do humor, enquanto catalisador de bem-estar, se designará doravante como **sentimento positivo**. Humorístico será também considerado o discurso produzido espontaneamente e que gera igualmente **um sentimento positivo e/ou o riso**, detentor das características acima descritas. Não se trata, no âmbito deste trabalho, de aferir a intensidade do riso nem sequer a sua duração. O sentimento positivo a que aqui se faz referência radicar-se-á num estímulo muito concreto: o **humor na tradução interlinguística da interacção verbal cinematográfica**.

Convém ainda particularizar alguns aspectos sobre o sentimento positivo que advirá da tradução da verbalização dos intervenientes nos filmes: apesar de concordar com António Damásio (2000: 327), quando sustenta que a relação entre “sentimentos de fundo e humor [*mood* no original] é estreita” e que “[O]s humores são constituídos por sentimentos de fundo modulados e mantidos, bem como por sentimentos de emoções primárias modulados e mantidos [...]”, o **sentimento positivo** a que me refiro, para precisar a noção de humor, nada tem em comum com os humores a que António Damásio (*idem*: 388 *n*10) alude:

[A]s emoções têm perfis temporais variados. Algumas emoções tendem a ser integradas num perfil de «explosão». [...] Outras [...] apresentam um perfil de «onda»: algumas formas de tristeza e de todas as emoções de fundo são excelentes exemplos. Deve ficar claro que são possíveis muitas variações de perfil, dependendo das circunstâncias e dos indivíduos.

Quando os estados emocionais tendem a tornar-se razoavelmente frequentes ou até contínuos ao longo do tempo, é preferível referir-mo-nos a eles como *humores* e não como emoções. Acho que os humores devem ser distinguidos das emoções de fundo; uma emoção de fundo específica pode ser mantida no tempo até criar um

estado de humor. [...] Os humores podem ser patológicos, e nesse caso fala-se de alterações de humor. A depressão e a mania são os exemplos típicos.

Sem dúvida, o humor consubstancia-se em sentimentos e em emoções, e talvez, por isso mesmo, daí advenham dificuldades insuperáveis em descrevê-lo, mas o humor, no caso concreto deste estudo, caracteriza-se, como asseverou Freud ((1927) 1994: 244), pela “[...] obtenção de prazer resultante da actividade intelectual”, visto que as próprias trocas verbais (a produção, a percepção e a interpretação de enunciados) são fruto de uma actividade de natureza cognitiva.

Como já foi mais pormenorizadamente discutido (*cf.* Cap II), Isabel Ermida (2003: 111-166), na esteira de Victor Raskin (1985), considera o texto humorístico, e mais propriamente a anedota, como um “género textual”.

Embora os termos “cómico/comédia” possam remeter o leitor para o clássico género literário da “comédia”, sempre que, no âmbito deste trabalho, se aflore alguma questão relacionada com esse género, esta aceção será prontamente explicitada, a fim de evitar eventuais confusões ou ambiguidades terminológicas. Ademais, sempre que se verifique a ocorrência dos termos “cómico” ou “comédia”, bem como as restantes palavras da família de “cómico”, num contexto que, *grosso modo*, não autoriza a sua substituição ao termo “humor”, e palavras dele derivadas, serão feitas as devidas ressalvas. Dito isto, resta lembrar que, na generalidade dos contextos, “humor” e “cómico” serão intersubstituíveis e que será, regra geral, conferido um valor semântico equivalente a ambos os termos. Obviamente, insiste-se que qualquer particularização terminológica será oportunamente dilucidada.

III.3 – As premissas do humor

Já anteriormente se aludiu ao facto de o mapa de descrição do humor, quanto à sua génese e aos seus efeitos, percorrer os caminhos de várias ciências (Victor Raskin, 1985; Salvatore Attardo, 1994: 1-10; Marta Rosas, 2002: 15; Isabel Ermida, 2003: 17-18; e tantos outros) desde a Antiguidade até aos nossos dias.

Todavia, como já afirmei anteriormente, não cabe no âmbito deste trabalho proceder a uma apresentação exaustiva e linear do desenvolvimento das diversas teorias sobre o humor que pontuaram a história da reflexão linguística. Nesta tese, o enfoque prevalente

será o do efeito humorístico verbal (coadjuvado pelo som e pela imagem) observado no texto de partida (guião escrito e falado – representado e/ou narrado por actores) e a sua manutenção (ou não) no texto de chegada (tradução/legendagem).

Sobejamente tratadas, com bastante propriedade, por diversos académicos, entre os quais Raskin (1985), Nash ((1985) 1994), Chiaro (1992), Attardo (1994; 2001), Defays (1996), Ross (1998), Fuentes Luque (2000), Critchley (2002), Rosas (2002) e Ermida (2003), as teorias sobre o humor serão apenas convocadas quando a sua fundamentação se considerar pertinente. Por conseguinte, seria certamente imprudente, debatível, ou mesmo incongruente tentar definir taxativamente as origens e os efeitos do humor/cómico. Não será, contudo, deslocado, apresentar o modo como o percepciono e o que, sob um ponto de vista alicerçado na leitura da ampla bibliografia teórica consagrada ao tema, me parece ajustado reconduzir à caracterização do humor, tendo sempre em linha de conta a questão central deste trabalho, a saber, a especificidade do enfoque linguístico do humor audiovisual e a forma como este é traduzido da língua inglesa para a portuguesa.

Subscrevo, antes de mais, a posição teórica dos autores que preconizam que o **humor/cómico** é um conceito marcado pela **subjectividade** e pelo **relativismo**, cuja finalidade primeira é gerar no indivíduo um sentimento positivo e/ou o riso, independentemente da sua intensidade, embora não seja verificável uma directa correlação entre humor/riso. Nem um nem o outro são objectivamente quantificáveis. Em termos gerais, a noção de humor remete especialmente para um **jogo de palavras ou de contextos situacionais**, onde se verificam **situações positivas, geradoras de boa disposição, não implicando necessária e exclusivamente o riso**.

Nesta linha de pensamento, interessa principalmente a concepção de jogo enquanto fonte de diversão e de prazer, inerente ao processo de desenvolvimento linguístico humano. Trata-se de um dos factores naturais de expressão verbal (e paraverbal) humana que permite a apreensão e a compreensão, não só das nossas vivências, mas também do mundo que nos rodeia. Na realização deste jogo humorístico, ensaia-se ainda uma dimensão outra que não pode ser negligenciada: a estética. De acordo com Morreall (1983: 82), o humor pode ser considerado uma variedade da experiência estética e, como tal, está directamente dependente da sensibilidade individual e do conhecimento que cada um tem

do mundo. Assim, criam-se e recriam-se enunciados, suportados pelos mecanismos retóricos do humor que, por sua vez, entretêm o espírito¹³⁹.

Em conformidade com o que se tem vindo a dizer, o teor positivo do humor aqui preconizado não encontra qualquer relação ou eco na **teoria da hostilidade**¹⁴⁰ que emergiu na Antiguidade com Platão (427-347 a. C.). Sustenta este filósofo que o riso se identifica com o ridículo e o escárnio. Ao colocar o humor no campo do derrisório, por sua vez conotado com a perversão, Platão assevera que a natureza depreciativa e agressiva do humor denuncia as debilidades do ser humano¹⁴¹ e, por este motivo, o indivíduo se deve manter imune a tais fraquezas induzidas pelo riso (Salvatore Attardo, 1994: 49-50; Ermida, 2003:40-46). Ainda, na perspectiva platónica, o riso excessivo era algo a evitar e, obviamente, a reprimir (cf. Attardo, 1994: 19-20). O carácter negativo do riso e do humor e a sua conotação com a baixeza e com a deformidade, indigno dos homens responsáveis e nobres, perdurou com Cícero (106-43 a. C.), René Descartes (1596-1650) e Thomas Hobbes (1588-1679), entre outros.

Tal perspetivação demeritória do humor em nada se revela coincidente com o hipotético ponto de vista aristotélico sobre o cómico, por oposição ao trágico. O uso do adjectivo “hipotético” justifica-se precisamente pela acesa controvérsia em torno da existência ou não do “livro perdido” ou o segundo livro da *Poética* que versaria sobre a comédia. Salvatore Attardo (1994: 19; 23-24) faz alusão ao “livro perdido” quando reflecte sobre a questão do *Tractatus Coislianus*, um pequeno texto encontrado num manuscrito que continha sobretudo introduções às comédias de Aristófanes (séc. V a. C.). Esta referência não é lida consensualmente por todos os teorizadores: uns acreditam na

¹³⁹ À semelhança dos termos “wit” e “spirit” e dado que o vocábulo “espírito” poderá suscitar várias leituras devido às suas múltiplas acepções, utilizar-se-á, salvo indicação contrária, no contexto desta reflexão, como sinónimo de “vivacidade intelectual”, “sentimento”, “pensamento”, sendo-lhe retirada qualquer carga semântica do foro religioso.

¹⁴⁰ Salvatore Attardo (1994: 47) subdivide as teorias sobre o humor em três grandes grupos: o cognitivo, o psicanalítico e o social. É na última que se enquadram as teorias da hostilidade, da agressividade, da superioridade, do triunfo, de derrisão e de rebaixamento.

¹⁴¹ E eu acrescento: e até, por exemplo, as fragilidades dos deuses homéricos. Na *Odisseia* (ca. IX a. C.; trad. Frederico Lourenço (2003), Canto VIII, vv. 325-326) Homero (ca. sécs.VIII - IX a. C.) mostra-nos como os deuses se riem dos seus semelhantes com o intuito de fazerem os humanos reflectir sobre as suas próprias fraquezas e adquirir capacidade para se riem de si mesmos: “Mas junto aos portões estavam os deuses, dadores de boas coisas: / e um riso inexaurível brotou da parte dos deuses bem aventurados, / ao verem o artifício que concebera o pensativo Hefesto” (p. 137).

Note-se que a referência ao riso dos deuses já constava anteriormente da obra *Ilíada* (ca. 725 a. C.; trad. Maria Helena R. Pereira (1982, 4ª ed), Canto I, vv. 595-600): “Assim falou, e Hera, a deusa de alvos braços sorriu, / e a sorrir, recebeu a taça das mãos de seu filho. / Ele então, começando pela direita, pôs-se a servir aos outros deuses / o doce néctar, que hauria no crater. / **Um riso inextinguível se ergueu entre todos os deuses** bem-aventurados, / ao verem Hefestos afadigar-se pelo palácio fora” (p. 19; negrito meu).

inexistência do segundo livro; outros, em contrapartida, crêem que, neste tratado, se encontra o resumo ou a reconstrução da visão aristotélica sobre a comédia, efectivamente vertida no livro perdido.

A polémica que se instalou devido à (in)existência do segundo livro, é, por exemplo, uma das linhas da intriga romanesca de *O Nome da Rosa*¹⁴², de Umberto Eco ((1980) 2001: 465-473). Esta obra, ora na sua versão literária, ora cinematográfica (realizada por Jean-Jaques Annaud, 1986) veicula também a um entendimento derogatório do humor.

De forma breve, o desenlace do romance culmina na descoberta, por parte do protagonista, Guilherme, do autor, Jorge, dos sucessivos homicídios perpetrados ao longo da diegese. Nesta obra, (“o livro perdido”) de Aristóteles (384-322 a. C.), sobre o lado positivo do cómico ou do riso, é visto como fonte de disrupção em virtude de a potenciar interpretações malélicas sobre o divino (Eco, (1980) 2001: pp. 468; 469; 470)¹⁴³.

Uma outra teoria que mantém uma conexão muito íntima com a teoria da hostilidade, que se pode igualmente inferir do passo transcrito na última nota de rodapé, e que tem exercido uma influência considerável nos estudos sobre o humor é a **teoria da superioridade**. Encontram-se ecos desta teoria em Thomas Hobbes (1580-1679). Em traços largos, esta consiste em favorecer um riso de exclusão. A atitude superior é a de quem ri por referência a alguém ou a um objecto que provoca o riso, situando-se esta

¹⁴² Vejamos alguns passos elucidativos desta questão (pp. 465; 466-467;): “[Guilherme] Naturalmente, à medida que tomava forma a ideia deste livro e do seu poder venenoso malograva-se a ideia do esquema apocalíptico, e no entanto não conseguia compreender como o livro e a sequência das trombetas levassem ambos a ti, e compreendi melhor a história do livro precisamente na medida em que, orientado pela sequência apocalíptica, era obrigado a pensar em ti e nas tuas discussões sobre o riso. [...]

- Veremos - respondeu Jorge. - Não quero necessariamente a tua morte. Talvez consiga convencer-te. Mas diz-me primeiro, como adivinhaste que se tratava do segundo livro de Aristóteles?

- Não me teriam bastado decerto os teus anátemas contra o riso, nem o pouco que soube da discussão que tiveste com os outros. Fui ajudado por alguns apontamentos deixados por Venâncio. Não compreendia à primeira vista que coisa queriam dizer. Mas havia algumas referências a uma pedra desavergonhada que rola pela planura, às cigarras que cantarão de baixo da terra, aos venerandos figos. Já tinha lido qualquer coisa do género: verifiquei nestes dias. São exemplos que Aristóteles já dava no primeiro livro da Poética, e na Retórica. Depois recordei-me que Isidoro de Sevilha define a comédia como qualquer coisa que conta stupra virginum et amores meretricum... Pouco a pouco desenhou-se-me na mente este segundo livro como deveria ter sido. Poderia contar-to quase todo sem ler as páginas que deveriam infectar-me. A comédia nasce nas komai, ou seja, nas aldeias dos camponeses, como celebração jocosa depois de uma refeição ou de uma festa. Não fala dos homens famosos e potentes, mas de seres vis e ridículos, não malvados, e não termina com a morte dos protagonistas. Atinge o efeito de ridículo mostrando, dos homens comuns, os defeitos e os vícios. Aqui, **Aristóteles vê a disposição para o riso como uma força boa, que pode ter também um valor cognitivo, quando através de enigmas argutos e metáforas inesperadas**, embora dizendo-nos as coisas diferentes daquilo que são, como se mentisse, de facto obriga-nos a observá-las melhor, e faz-nos dizer: aí está, as coisas eram mesmo assim, e eu não sabia. [...]” (negrito meu).

¹⁴³ Vide Anexo 5 Extracto de *O Nome da Rosa* – o valor derogatório do humor.

última, consequentemente num desnível inferiorizante. Por outras palavras, o riso dimana da observação das fraquezas e da degradação dos outros.

Sob o ponto de vista de Jeroen Vandaele (2002: 156-7), a superioridade relaciona-se com os efeitos do humor e sugere que a expressão “superioridade” deve incluir “[...] *any (anti)social effect, intention or cause* that humour may have, either interpersonal and socially visible, or ‘private’ but with reference to the social world [...]”.

De acordo com a visão de Bergson ((1900) 1978: 50), a comicidade constitui um processo rígido, sujeito a certos automatismos na imitação da própria vida humana: “[E]xprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção.” Por sua vez, o riso encarna a própria correção, enquanto manifestação social “[...] que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos”.

Na verdade, apesar da existência de numerosas obras consagradas ao estudo do humor e do riso, em todas as suas vertentes – filosófica, antropológica, neurofisiológica, psicanalítica, sociológica, linguística, estética, educacional, religiosa, entre outras –, Defays (1996: 5) descreve o fenómeno da comicidade, insistindo na dificuldade gerada pela tentativa de o circunscrever. Adianta ainda o autor que (*idem*: 5):

[I]l n’y a pas de média, de discours, de genre, de situation, où il ne puisse intervenir, qu’il soit prévu, attendu, accepté, ou non. Sous certaines conditions, tout peut prêter à rire. **Protéiforme**, il peut varier d’aspects, de degrés, de procédés, de thèmes... au point de devenir méconnaissable. En outre, le comique est souvent subtil, diffus, volatil. Il s’infiltré (ironie), il détourne (parodie), il insinue, sans que l’on ne soit sûr de rien. Il peut se focaliser sur un jeu de mots ou un gag comme il peut contaminer subrepticement l’ensemble d’une conversation, d’un roman, d’une scène, leur donner une tonalité particulière mais imprécise.

Detenhamo-nos um pouco no passo transcrito: subscrevo o ponto de vista do autor quando afirma que o cómico assume uma **manifestação proteiforme**, na medida em que se caracteriza por uma ampla variedade de aspectos, graus, temas e, acrescente-se, encontra-se sujeito a uma análise segundo as formas sob as quais se apresenta. Por este motivo, defendo, à semelhança do autor (p.5), que o cómico/o humor constitui também um **fenómeno relativo, ambíguo e instável**, o que torna a sua definição uma ingente tarefa. Sente-se, todavia, necessidade de encontrar alguns pontos de referência mais concretos que nos auxiliem na trajetória de definição de “cómico” ou de “humor”. Caso contrário, as

noções de “cómico” e/ou de “humor” reportar-se-ão a tudo e a nada, indiscriminadamente, o que redundaria num impasse anárquico que obsta a fixação da sua fisionomia conceptual.

Efectivamente, Defays (1996: 7) deixa infiltrar-se, no seu discurso de caracterização conceptual do cómico, alguma indefinição:

[E]ntre l’analyse froide et l’expérience convulsive du rire, il y a une **marge de manœuvre** qui permet d’observer les stimuli (leurs fonctionnements, leurs interactions, leurs conditions) qui ont la propriété de déclencher les rires.

Embora considere que a obra de Defays (1996) – *Le Comique: principes, procédés, processus* – tenta descrever, de modo cabal e exaustivo, as causas, os efeitos e os tipos de cómico, a ausência de rigor e de precisão que se detecta nesta citação – repare-se na expressão “marge de manoeuvre” – espelha a quase impossibilidade de definir concreta e objectivamente os factores geradores do riso no ser humano. Um outro aspecto que ressalta desta transcrição é o facto de a definição de “cómico” depender daquilo que empiricamente se considera ser o senso comum, pelo que as fronteiras que o circunscrevem se encontram esbatidas e são assiduamente transgredidas.

Esta (quase) impossibilidade de delimitação do conceito de cómico é partilhada por uma panóplia de autores de diversas áreas do saber que reflectem sobre as questões que envolvem o “humor” e o “cómico”. Observemos, então, com maior delonga, alguns traços singulares daquelas que, neste estudo, se elencam como premissas do humor.

III.3.1 – O que é humorístico nem sempre provoca o riso

O debate sobre as origens e os efeitos do humor entronca inevitavelmente na questão da correlação entre o cómico, o risível e o riso. Não raro, humor e riso surgem lado a lado, como dois fenómenos indissociáveis, sem manifestarem qualquer esperança de sobrevivência caso um deles ocorra sem o outro. A este propósito, Henri Bergson ((1900) 1978) procede a um levantamento de questões essenciais sobre a comicidade, nomeadamente: “Que significa o riso? Que haverá no fundo do risível?” (*idem*: 11), invocando o facto de que “[...] não há comicidade fora do que é propriamente *humano*” (p.12). Neste ponto em concreto, este autor segue de perto a clássica tese aristotélica que pressupõe que o homem é o único animal que ri. Esta teoria tem vindo a ser refutada em alguns estudos que apontam para o facto de que, entre outros primatas (para além do ser

humano), existem situações geradoras de riso, fruto de relações sociais estabelecidas entre si.

Na verdade, o ser humano é, segundo Bergson, definido como um animal que ri e que faz rir (*idem*: 12). Sendo o ser humano um ser sociável, o riso “[...] é sempre um riso de grupo”, necessitando de se completar com o eco, a cumplicidade dos seus pares. Bergson refere ainda que, por um lado, o cómico nos remete para uma “[...] simples curiosidade, na qual o espírito se diverte”; por outro lado, o riso revela-se como “[...] um fenómeno exótico, isolado, sem relações com o restante da atividade humana” (*idem*: 13), apesar de desempenhar uma função social para “[...] corresponder a certas exigências da vida em comum” (p.14).

A ser assim, uma questão persiste: como justificaremos os acessos de riso em perfeita solidão de que, por vezes, somos acometidos? Quem nunca teve a experiência de reflectir sozinho sobre determinados acontecimentos (activação de vivências, de imagens, de sons, de texturas,...) ou trocas verbais (activação de textos e intertextos com que contactámos) geradores de riso? Embora seja considerado um meio de manutenção da comunicação entre, pelo menos, dois interlocutores, o riso pode ser fruto de uma criação ou reflexão momentânea, espontânea, puramente individual e solitária. Deixaremos de rir quando estamos sós porque apenas o devemos fazer em grupo, em sociedade como apologiza Bergson? No meu entender, o riso pode também ser um acto solitário, similamente tão salubre como o riso em grupo, quando advém de um estímulo intelectual e natural.

Com efeito, há pontos de contacto entre o que é humorístico e o riso (Figura 1); porém, o primeiro não desencadeia necessariamente o segundo, e vice-versa (Figura 2):

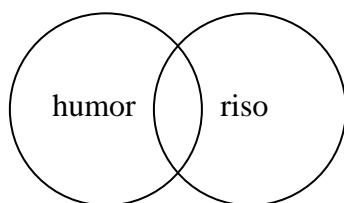


Figura 1

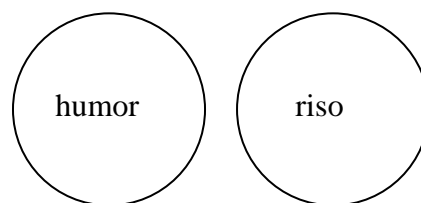


Figura 2

Acresce que devemos atentar ainda noutros aspectos que me parecem fundamentais e a que Isabel Ermida (2003: 31) alude, quando se refere ao riso como um dos “satélites

conceptuais do humor”. Para esta autora, as teorias do riso coincidem com “[...] o espaço de investigação do humor, numa coabitação falaciosa”. Portanto, “[...] o riso pode não ser directamente proporcional à intensidade do humor [...] confundir o efeito (ou *um* dos efeitos eventuais) com a essência é uma falácia conceptual a que convém estar alerta” (*idem*: 32). Defays (1996: 6) manifesta igualmente esta preocupação ao asseverar: “[B]ref, cette méthode qui consiste à décrire le comique par ses effets est à manier avec beaucoup de précautions”.

A relação desproporcional entre causa e efeito do humor confronta-nos com a impossibilidade do uso exclusivo do critério do riso – um fenómeno fisiológico e psicológico – na construção do conceito de humor. Como atesta Salvatore Attardo (1994:10):

[O]ne common criterion seems to underlie the working definitions of humor implicitly, and sometimes explicitly: laughter. The assumption behind this identification of humor and laughter is that what makes people laugh is humorous, and hence the property is incorrectly seen as symmetrical – what is funny makes you laugh and what makes you laugh is funny. This leads to the identification of a mental phenomenon (humor) with a complex neurophysiological manifestation (laughter).

Com efeito, e como referi anteriormente, para Defays (1996: 6) definir o cómico a partir do efeito hilariante gerado coloca sempre problemas. De acordo com o autor, existem risos em nada tributários do cómico (a alegria de viver, as cócegas, a histeria, a educação, o acanhamento). O rir do cómico tem inúmeras causas e não produz sistematicamente os mesmos resultados. É tal a multiplicidade de tipos de riso, de sorrir e de gargalhar que nos podemos questionar se se tratará sempre do mesmo fenómeno.

Nas longas-metragens em estudo, *FG* e *BJD*, podemos verificar ainda situações de humor/riso divergentes: aquele que faz rir as personagens intervenientes na trama (*i. e.* dentro do próprio filme) e aquele que faz rir/sorrir o público (ou seja, fora do filme) ou nele provoca sentimentos positivos, de bem-estar mediante o desenrolar da acção. Portanto, a dinâmica humorística e o riso entre as *dramatis personae* dos próprios filmes poderá não ser coincidente com a do público. Além disso, nem todas as instâncias que, enquanto

audiência, percebemos como humorísticas nos filmes são objecto de riso¹⁴⁴. O mesmo se poderá afirmar relativamente a cenas de cariz mais sério que poderão redundar no humor e, eventualmente, no riso, independentemente da intenção mais ou menos humorística do realizador. O mesmo poderá suceder em relação aos diferentes tipos de público a que se destinam os filmes, sendo a sua recepção oscilante, conforme as vivências do público de países ou de zonas geográficas em que eles são exibidos.

Como vimos, quando se fez referência à teoria da hostilidade, o riso nem sempre foi conotado com algo positivo. No percurso da sua análise, será o riso um efeito imediato do cómico ou um efeito do efeito (o prazer da transgressão ou um momento de desconstrução) como defendem alguns autores? Adianta Defays (1996: 6) que o riso não é um fim em si mesmo, mas um **meio de comunicação** e, enquanto tal, poderá significar, entre outras atitudes, desdém, adesão, submissão e, acrescente-se, alívio, libertação do espírito.

Tomando por base a discussão sobre o riso e o humor, iniciada por Olbrechts-Tyteca (1974), Salvattore Attardo (1994: 11-12) distingue também o riso psicológico daquele que é originado pelo humor, acrescentando que o riso nem sempre tem o mesmo significado, que não é directamente proporcional à intensidade do humor, que nem sempre é passível de ser observado directamente e que o humor, por vezes, gera riso ou sorriso. Salvatore Attardo (*idem*: 30-31) refere ainda Quintiliano (ca. 35 – ca. 100 d. C.) como um dos primeiros autores a reflectir sobre a diversidade social relativamente ao uso do humor¹⁴⁵.

Na minha óptica, o riso provocado, de modo restrito, pelo humor é um riso gerado por um estímulo intelectual, consciente. Por conseguinte, não se poderá confundir o riso com aquilo que se afigura como risível (caso contrário, seria legítimo afirmar-se que, por exemplo, um bebé de poucos meses se ri de uma anedota contada pelos pais). Podemos rir-nos, e fazemo-lo com frequência, de algo que nada tem de risível e, não obstante,

¹⁴⁴ Os objectivos desta tese não contemplam um estudo minucioso relativamente à recepção do humor nos dois filmes em apreciação. No entanto, não poderá deixar de se referir o estudo de Fuentes Luque (2000: 143-228), modelar no que diz respeito à recepção do humor audiovisual, quer traduzido (legendagem e dobragem), quer na sua versão original, já que levou a cabo uma experiência empírica, socorrendo-se de um fragmento do filme *Duck Soup* (1933) dos Irmãos Marx. De um modo breve, esta experiência consistiu na análise qualitativa de elementos de humor verbal (nove) e de jogos de ideias, conteúdo ou referência cultural (dez elementos). Procedeu-se à observação directa da reacção dos três grupos de dez sujeitos cada (agrupados de acordo com a idade, sexo e as habilitações académicas) perante o visionamento dos fragmentos fílmicos, de acordo com as seguintes variáveis: ausência de reacção, sorriso, riso e estranheza. Consulte-se o documento anteriormente referido para aceder aos resultados.

¹⁴⁵ “[...] Quintilian stresses the fact that laughter (risus) has a psychological as well as a physical source (tickling, corporis tactu VI-3-7). More specifically, Quintilian points out the polygenesis of humor, which does not reduce laughter to the physical symptom of a psychical event (humor), but recognizes the broader scope of the physical phenomenon” Attardo (1994: 30-31).

distinguimos conscientemente as duas situações. A circunstância mais comum é a desgraça alheia, quando esta não atinge proporções trágicas: uma queda, um encontro contra um poste que não se viu, etc. O riso pode ainda provir de reacções eminentemente físicas, por exemplo, quando as pessoas são mais sensíveis às cócegas, ou como um resultado de uma causa medicamentosa ou de uma experiência de toxicidade (alucinogénea ou de ingestão de álcool ou de outras substâncias tóxicas).

Jean-Marc Defays (1996: 8) procede ao agrupamento e à classificação dos diferentes tipos de riso detectados. Assim, surge, em primeiro lugar, o riso não eufórico (o riso de contacto convencional, de boa educação, de desdém, de provocação, de revolta,...) e o riso eufórico que pode ser espontâneo, quer seja derivado de um estado eufórico (rir de alegria), quer tenha a sua origem num estado patológico (por exemplo, a histeria). O riso eufórico pode também ser provocado por um estímulo, seja tóxico, seja físico (como as cócegas) ou intelectual, como é o exemplo do rir de uma situação cómica. Este tipo de riso tem, segundo o autor, um efeito fisiológico.

Em segundo lugar, Defays (1996: 8) afirma que o risível é constituído por todos os estímulos intelectuais que são passíveis de provocar o riso, voluntária ou involuntariamente. Quando o estímulo intelectual é provocado com o propósito de fazer rir, encontramos-nos no terceiro domínio: o do cómico. Neste caso, tanto o emissor como o receptor do humor se apercebem de que estão perante uma situação cómica.

Neste último ponto, permito-me discordar de Defays, pois, embora não conceba o reconhecimento de uma situação ou enunciado humorísticos sem o uso das potencialidades intelectuais, considero existirem muitas situações cómicas em relação às quais nem o emissor nem o receptor possuem consciência da sua ocorrência. Isto equivale a dizer que o efeito cómico produzido (seja situacional ou discursivo) não foi criado intencionalmente para ser percebido como tal; porém, no momento em que acontece ou é proferido, dá azo à efectivação humorística. O próprio acaso se encarregará de tornar a situação ou o discurso humorístico(s). Trata-se do **humor não intencional** que nos deixa antever quão ténue é a barreira que separa o sério do cómico.

O humor não intencional não poderá colidir, de modo algum, com aquilo a que poderíamos chamar **humor intencional**, que, por seu turno, poderá ou não ser espontâneo, alvo ou não de uma preparação prévia, sendo especificamente produzido com intenção humorística.

Em consonância com a ideia de humor intencional que aqui se delineia, Delia Chiaro (1992: 17) refere que é perfeitamente possível fazer rir alguém sem qualquer finalidade de alcançar tal efeito “[...] simply by missaying something. [...] languages seem to contain hidden traps at all levels of linguistic analysis [...]”. Eventualmente, o efeito humorístico poderá ter origem numa palavra mal pronunciada, numa troca de preposições ou na sua colocação errada no enunciado, sendo estes alguns dos exemplos adiantados pela autora. Na minha perspectiva, o que daqui se depreende é que ocorrem, ao longo da nossa vida, instâncias em que as palavras ganham uma vida outra, ou seja, adquirem outros significados de teor cómico que não havíamos contemplado aquando do processo e do acto da sua produção.

Neste contexto, é curiosa a distinção entre “canned jokes” (piadas/anedotas enlatadas) e “conversational jokes” (anedotas/piadas conversacional) sugerida por Salvatore Attardo (1994: 295-299). O primeiro tipo de piadas/anedotas diz respeito àquelas que têm sido usadas (em colectâneas de anedotas ou noutro suporte) antes de serem proferidas/contadas, não dependendo de factores contextuais. Por sua vez, o segundo tipo de piadas/anedotas – as conversacionais – são improvisadas no decurso de uma conversa, sujeitando-se à informação contextual, inviabilizando, regra geral, a sua transferência para uma outra situação. As piadas conversacionais encontram-se em conexão directa como o que, mais adiante, se designará por “cumplicidade humorística” entre os intervenientes.

A classificação do humor literário (em sentido lato), teatral ou fílmico é, na perspectiva de Delia Chiaro (1992: 117), artificial e isto é perfeitamente aceitável devido à carência de espontaneidade do discurso humorístico. Sabe-se que o autor, o dramaturgo, o argumentista escreveram algo com um propósito bem definido: o de comunicar humor.

Na trajectória geográfica do humor que aqui se persegue, toma-se em consideração o objectivo de comunicar humor audiovisual sob um duplo eixo de análise: enquanto fruto de ponderação linguística quanto ao seu peso, conta e medida no filme, e, paradoxalmente, enquanto acto criativo com o intuito de ostentar a leveza, a naturalidade e a espontaneidade do discurso humorístico improvisado, ou, no dizer de Attardo (*ibidem*), das piadas conversacionais. Neste sentido, salvo algumas excepções, o humor é uma forma de representação da vida quotidiana e a palavra “verosimilhança”, neste contexto, ganha uma

dimensão semântica alargada, ao falarmos da **verosimilhança do discurso humorístico audiovisual**.

Muitas das instâncias de humor conversacional em análise em *BJD* e em *FG* decorrem justamente da natureza contextual em que se inscrevem (*cf.* ponto III.3.3.1). Poder-se-ia argumentar acerca da classificação do humor nos dois filmes – respectivamente, comédia dramática e comédia romântica –, visto que, tanto em *FG* como em *BJD*, se trata de dois textos humorísticos pré-preparados – escrita oralizada – estarmos em presença de piadas/anedotas enlatadas anedotas/piadas conversacionais? A despeito das reservas feitas devido à existência prévia do guião/argumento, com a clara intenção de ser (humor intencional), de forma paradoxal espontaneamente humorístico, o que interessa no percurso deste trabalho é, efectivamente, a interacção verbal entre as personagens e contexto em que se enquadram, humor conversacional, não intencional.

Apenas a categoria da instância conversacional converge com a de humor não intencional que, por sua vez, abrange as componentes verbal e situacional. Entenda-se também que o humor não intencional, que aqui se preconiza, não compreende uma atitude de superioridade como Jeroen Vandaele (2002) prevê. Já em 1985, Raskin (p. 27) evocara a distinção entre “unintended” e “intended humor”, fazendo coincidir o primeiro com o humor natural, espontâneo e o segundo com o humor artificial, estereotipado, elaborado e, enquanto fruto de reflexão prévia (muito ou pouco prolongada), intelectual.

Na perspectiva de Jeroen Vandaele (2002: 159), a trajectória do humor não intencional (*unintended humour*) e o consequente efeito humorístico produzido colidem com a rota descrita pela teoria da superioridade, na medida em que a não intencionalidade pode denunciar o sentimento de inferioridade devido à incongruência gerada (e não imediatamente detectada) por parte do sujeito que produziu o enunciado. Não admira, pois, que Jeroen Vandaele (p. 160) afirme que, em termos do humor comunicado, a pragmática relacione sistematicamente o significado dos efeitos com a inferência dos estados intencionais do comportamento verbal (e não verbal). Daí que a ênfase colocada na distinção entre intenção e efeito se revele central para a descrição do humor.

A discussão em torno do humor não intencional e intencional encaminha-nos na direcção do debate da pragmática sobre o **acto ilocutório** (intenção do falante) e o **acto perlocutório** (efeito factual produzido no ouvinte). Quer isto dizer que, no humor não intencional, os actos ilocutório e perlocutório não são coincidentes, ao passo que, no humor

intencional, dado que vigora uma manifesta intenção de produzir humor, quer exiba um carácter espontâneo ou não, aqueles dois actos tendem a sobrepor-se. A incoincidência e a coincidência de que aqui se fala podem também ser traduzidas em termos de insucesso – **infelicidade** – ou de sucesso – **felicidade** – do enunciado humorístico¹⁴⁶. Por outras palavras, o enunciado que, na sua intenção primária, não visava produzir o efeito humorístico, mas que acabou por fazê-lo (humor não intencional), não foi bem sucedido, ou seja, não foi feliz. Em contraste, encontramos o caso do humor intencional, perseguindo este um objectivo bem determinado – a criação humorística –, que, quando bem sucedido, é um enunciado feliz.

Em consonância com a premissa que se tem vindo a substanciar – *O que é humorístico nem sempre provoca o riso* –, fica averbada a minha discordância de princípio com a definição de cómico/humor que Defays (1996: 8-9) propõe:

«Comique» sera donc pour nous le terme générique désignant tous les phénomènes verbaux et non verbaux qui ont la propriété de provoquer le rire, sans que l'on soucie encore de différentes espèces classiques (humour, ironie, parodie...) sur lesquelles il faudra revenir. **Entre le rire et le comique**, il est utile d'établir un niveau intermédiaire, le **risible**, qui permet de spécifier que le comique qui retiendra notre attention doit être délibéré et non accidentel.

Não se questiona nem denega a ocorrência do riso na acepção de **humor linguístico** que aqui se propõe. Porém, o riso não representa uma condição *sine qua non* para a existência e para a manutenção do humor. De qualquer forma, o riso está-lhe,

¹⁴⁶ De acordo com as palavras de Austin (1962: 14-15): “Besides the uttering of the words of the so-called performative, a good many other things have as a general rule to be right and to go right if we are to be said to have happily brought off our action. In the types of case, this language philosopher goes on to say that “[...] in which something goes wrong [...] is therefore at least to some extent a failure: the utterance is then, we may say, not indeed false but in general *unhappy*. And for this reason we call the doctrine of *the things that can be or go wrong* on the occasion of such utterances, the doctrine of *Infelicities*”. Propõe ainda o autor que sejam satisfeitas seis condições (sem qualquer acto de desobediência) para que um acto performativo resulte num acto comunicativo feliz: “(A.1) There must exist an accepted conventional procedure having a certain conventional effect, that procedure to include the uttering of certain words by certain persons in certain circumstances, and further,

(A.2) the particular persons and circumstances in a given case must be appropriate for the invocation of the particular procedure invoked.

(B.1) The procedure must be executed by all participants both correctly and

(B.2) completely.

(T.1) Where, as often, the procedure is designed for use by persons having certain thoughts or feelings, or for the inauguration of a certain consequential conduct on the part of any participant, then a person participating in and so invoking the procedure must in fact have those thoughts or feelings, and the participants must intend so to conduct themselves, and further

(T.2) must actually so conduct themselves consequently”.

indubitavelmente, associado, mesmo se não constitui o seu corolário primordial. A boa disposição natural do indivíduo, traduzida num estado de euforia mais ou menos visível, da qual emana o prazer do espírito e do intelecto será, porventura, mais determinante no (in)sucesso (ou na (in)felicidade do enunciado humorístico) do humor do que o riso. A ocorrência do riso não observável é também promotora da boa disposição aqui evocada. Na verdade, em sintonia com a substância conceptual do humor tal como ele é aqui entendido, este poderá ou não induzir o riso, esse riso poderá ser ou não ser mensurável, quantificável, audível, registável, mas a boa disposição, a diversão e o gozo do espírito¹⁴⁷ e do intelecto constituirão sempre condições imprescindíveis à instauração (leia-se também: produção e recepção) do humor.

Por último, convém salientar a ideia de que, no caso das cenas dos dois filmes que servem de pretexto de análise, somos prontamente alertados, aquando da sua selecção, para a existência de factores de comicidade, em virtude da classificação genológica que lhes foi atribuída: “comédia, comédia romântica” (*BJD*) e “comédia dramática” (*FG*). Do mesmo nos apercebemos quando os encontramos nos escaparates dos clubes de vídeo. A própria temática deste trabalho remete os seus receptores para o facto de que serão abordados assuntos relativos ao cómico, ao humor, e, por esta razão, não serão surpreendidos pela leitura de algo de cariz cómico, não obstante a seriedade e a dignidade académicas que tal assunto merece.

O que importa ainda realçar sobre a questão da não coincidência entre humor e riso é o sentimento, não necessariamente materializado na reacção de riso, decorrente do humor. Do sentimento positivo, da sensação prazenteira ressalta a sensação de bem-estar, que poderá largamente contribuir para o processamento individual de satisfação emocional. *Patch Adams* (Tom Shadyac, 1998) é uma comédia dramática, baseada em factos verídicos, onde se encontram exemplarmente glosados os benefícios do humor na saúde. Na verdade, Patch Adams revela-se uma personagem incansável na tentativa de aliar à medicina o humor como parte fulcral da cura dos pacientes¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Bergson ((1900) 1978: 58-59) propõe a distinção entre *espirituoso e cómico*, explicitando que o primeiro vê “[...] as coisas *sub specie theatri*, concebe-se que ele possa estar mais particularmente voltado para certa variedade da arte dramática: a comédia”. Efectivamente, o espirituoso manifesta uma “[...] certa disposição a esboçar de passagem cenas de comédia, mas esboça-las tão discretamente, tão leve e rapidamente, que tudo já esteja acabado quando começarmos a nos aperceber dela”.

¹⁴⁸ Aliás, numa cena do filme, Patch Adams chega mesmo a explicar ao chefe dos médicos as vantagens do seu método de curar os pacientes através do humor: “Foi provado que o riso aumenta a / secreção de

O processamento individual de emoções de prazer, particularmente o humor, tem sido alvo de reflexão por parte de muitos estudiosos da psicologia e da medicina. “Humour Modulates the Mesolimbic Reward Centers”, da autoria de Mobbs *et al* (2003) é um artigo, entre um leque vasto de outras contribuições, que versa paradigmaticamente este assunto. Nas análises realizadas neste campo inclui-se a técnica de imagiologia neurológica (“neuroimaging”) que, sumariamente, consiste no aprofundamento do saber acerca do conhecimento crítico dos indivíduos, ou, nas palavras dos próprios autores,: “[...] on the affective, cognitive, and motor networks involved in humour processing” (p. 1041).

No artigo supracitado, Mobbs *et al.* relatam uma experiência bem sucedida no esclarecimento do papel desempenhado pelo humor enquanto modulador da actividade em determinadas regiões do córtex cerebral, envolvendo também uma rede de regiões subcorticais que, conseqüentemente, proporcionam “[...] a new insight into the *neural basis of salutary aspects of humour*” (*ibidem*, itálico meu). Os subscritores do artigo referem ainda que os aspectos mais salutareos do humor se materializam na sua actuação enquanto antagonistas de estados de *stress* e que, possivelmente, têm um papel preponderante ao desencadear a actividade benéfica dos sistemas cardiovascular, endócrino e imunitário.

Em Portugal, particularmente no dealbar do século XXI, os estudos de orientação científica (medicina e psicologia) eclodiram em concomitância com o crescente interesse que o assunto tem despertado, quer da parte de um público restrito (a academia), quer do público em geral. Por isso mesmo, se tem procedido à sua difusão através de trabalhos académicos – *Humor nos Cuidados de Enfermagem: Vivências dos Doentes e Enfermeiros* – ou mesmo por meio de artigos vindos a lume em revistas de grande circulação, acessíveis ao público em geral – *Tempo* (nº 59, Janeiro, 2005) e *Focus* (nº 280, Fevereiro/Março, 2005)¹⁴⁹. A par da proliferação de artigos desta índole, tem-se notado igualmente um

catecolaminas e endorfinas...// que relaxam as artérias, / aceleram o pulso... // e baixam a pressão,/ melhorando assim a circulação...// e beneficiam / a reacção imunológica.//”.

¹⁴⁹ Helena M. G. José. 2002. *Humor nos Cuidados de Enfermagem: Vivências dos Doentes e Enfermeiros*. Loures: LUSOCIÊNCIA – Edições Técnicas e Científicas.

Simone Costa Carvalho. 2005. “A dieta do Sorriso”, in: *Tempo*. (Alfredo Lavrador, Dir.) nº 59, 5 a 12 de Janeiro, pp. 26-28.

Patrícia Correia Branco. 2005. “Humor: O riso afasta a doença”, in: *Focus*. (João Ferreira, Dir.) nº 280, de 23/02 a 1/03, pp. 98-103.

acréscimo do interesse consagrado aos criadores de humor portugueses, especialmente os da geração mais jovem¹⁵⁰.

Efectivamente, como nos revela Helena José (2000: 14; 16), “[O] estudo do humor nos cuidados de saúde teve o seu impulso com as experiências de Norman Cousins, em 1979 [...]”. A autora confirma, convocando a reflexão de vários especialistas em matéria da relação medicina/humor, argumentando (2000: 16) que, ao nível fisiológico:

[O] humor funciona! Ele serve, concomitantemente, para aliviar pressões externas e as pressões intrapsíquicas que o profissional [de saúde] tem de enfrentar diariamente. Ele auxilia a redução da ansiedade do stress, resultando num escape para a frustração e para a raiva e numa forma de lidar com o peso da doença, traumas, tragédias, morte e situações no fim de vida. [...]

Ele alivia as dores, através do estímulo da produção de endorfinas, fortalece o sistema imunitário pelo estímulo na produção de imunoglobulinas, activa a circulação sanguínea, relaxa a musculatura,... [...]

Este conjunto de factores serviu de fundamento a Helena José com vista a estabelecer uma malha de relações acerca da utilização do humor¹⁵¹ nas organizações e cuidados de saúde, permitindo-lhe ainda levar a termo um estudo descritivo, em sintonia com uma abordagem fenomenológica, partindo de entrevistas realizadas aos profissionais de saúde e aos utentes daqueles cuidados. A autora conclui (2000: 165-175) que, na

¹⁵⁰ Cf. Carla Gonçalves de Almeida. 2005. “Eles Fazem Rir Portugal”, in: *Tempo*. (Alfredo Lavrador, Dir.) nº 59, 5 a 12 de Janeiro, pp. 20-25.

É ainda de referir que, no cenário português, é, de igual modo, notório o incremento de programas televisivos dedicados ao humor e apresentados durante o horário nobre (como é o caso das séries d’*Os Malucos do Riso* – realizada por Jorge Marecos Duarte, (desde) 1995, SIC – d’*Os Batanetes* – realizada por António Correia, (desde) 2004, TVI –). Um outro fenómeno curioso a assinalar, também no início deste século, é o da proliferação da *stand-up comedy* (por exemplo: *Levanta-te e Ri*, realizada por Cristina Verdú, (desde) 2003, série televisiva, SIC) apresentada em formato audiovisual pelos canais nacionais, geralmente a partir das 23:30/24:00, dado que a maior parte do conteúdo das rábulas humorísticas ter como destinatário o público adulto.

Um dos canais de televisão portuguesa, a SIC, investiu na criação de um canal temático (transmitido por cabo), *SIC Comédia*, desde 2004, com propostas programáticas exclusivamente humorísticas para dar resposta ao interesse manifestado pelo público português relativamente ao humor audiovisual. Este é um exemplo curioso, uma vez que uma sondagem da *Gallup International/Visão*, cujos resultados se obtiveram através de perguntas, sobre a prosperidade económico-política e social, dirigidas a uma faixa representativa da população em 60 nações de todo o mundo (em 2004), revelou que Portugal é o quinto país mais pessimista (Cf. F. L.. 2004. “O país dos velhos do Restelo” in: *Visão*. (Alfredo Lavrador, Dir.) Nº 566, 8 a 14 de Janeiro, pp. 74-78).

¹⁵¹ A autora procede à definição de conceitos essenciais ao estudo em causa (2000: 60-61), nomeadamente “bem estar”, “comunicação terapêutica”, “cuidados de manutenção de vida”, “cuidar”, “interacção”, “relação de ajuda” e, para finalizar, “humor”. É precisamente este último que interessa transcrever: “Humor: Forma de desempenho intelectual caracterizado por um comportamento espontâneo ou agradável que interliga a gentileza e a genialidade e transporta uma mensagem de afecto carinho e humanidade”.

realidade, o humor transporta consigo os benefícios imprescindíveis, seja ao desempenho dos profissionais de saúde (entendem-no como uma competência integrante das suas funções, como uma estratégia comunicacional, de ajuda, de bem-estar e um primordial mecanismo de *coping*), seja aos pacientes (promove relações de afectividade doente/profissional; auxilia o relaxamento, permite atenuar o sofrimento e a dor, ajuda a desdramatizar e a lidar com determinadas situações; estabelece uma relação de confiança, facilitando, portanto, atitudes colaborativas – *coping*).

Porém, Helena José (p. 169) previne que o humor

[...] não é nem pode ser considerado como uma panaceia para todos os males de todos os doentes, dos enfermeiros e das organizações. Não se pense que ele reduz todo o sofrimento que a pessoa sente ou que melhora o desempenho de todos os profissionais. Ele é sim uma importante estratégia ao dispor de doentes e profissionais no sentido de os ajudar, mas somente quando usado criteriosa e conscientemente.

Retomando a ideia inicial acerca das eventuais afinidades humor/riso, transcrevem-se as palavras de Helena José (2000: 21): “[O] humor e riso permutam entre si, influenciados por um contexto e não podem ser discutidos em separado ainda que não sejam termos sinónimos”. Prossegue ainda esta investigadora, explanando uma perspectiva que se articula com aquilo que se tem vindo a propugnar ao longo deste subponto: “Rir é uma experiência física e fisiológica; o humor é uma experiência cognitiva” (p. 22). Esta citação servirá igualmente como epígrafe das reflexões que a seguir se apresentam acerca da correlação humor/inteligência.

III.3.2 – O que é humorístico correlaciona-se com a inteligência

Como acabámos de ver, um outro aspecto que nos ajudará a compreender o humor prende-se com o exercício da inteligência no reconhecimento dos variados estímulos humorísticos, nomeadamente o **humor de terceira ordem** (*vide* Capítulo II), o que proporciona um grau mais intenso do factor surpresa, pela sua fuga à previsibilidade. Embora se admita a importância da sensibilidade individual no reconhecimento do estímulo humorístico, o papel da inteligência revela-se preponderante na participação do jogo humorístico verbal. Esta ideia vai ao encontro da de Henri Bergson ((1900) 1978) que

identifica o cómico com uma “[...] certa anestesia momentânea no coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura” (p.13). Acrescenta ainda o autor que o cómico se dirige “[...] à inteligência pura e o riso é incompatível com a emoção” (p.74).

A pretexto da problemática sobre o riso e o humor, o contributo de Salvattore Attardo (1994:10) identifica o primeiro com um fenómeno físico e o segundo com um fenómeno mental. Por seu turno, ao enumerar as características do acto comunicativo humorístico, Isabel Ermida (2003: 59-60) acentua o seu “carácter humano” e considera o humor um fenómeno cognitivo que “[...] é consensualmente tomado como intrínseca e exclusivamente humano, na medida em que a produção intencional e a interpretação do humor estão vedadas aos animais irracionais”.

A relação estreita entre o riso, ou aquilo que o provoca, *i. e.*, o cómico, e a inteligência é ainda evocada por Jean-Marc Defays (1996: 4; 8) que preconiza que o cómico constitui um desafio ao espírito racional, apesar do carácter enigmático com que muitos teorizadores o identificam. Para este autor (*idem*: 17), os filósofos Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Georges Bataille (1897-1962) colocam o riso num lugar privilegiado e associam-no à inteligência.

Claude Peyroutet ((1991) 2001: 138) identifica o humor com uma categoria muito importante do cómico, correspondendo a um comportamento humano, a um estado de espírito, a uma filosofia. Para este autor, o humor sugere assim que as normas admitidas como normais são esquecidas ou negadas. O humorista ou as suas personagens são considerados anormais e as suas palavras e as suas reacções provocam uma descarga cómica. De acordo com Peyroutet, o humor obedece a quatro mecanismos: a suspensão da inteligência, a suspensão da sensibilidade, a suspensão do juízo moral e a ignorância das questões interditas. A todos estes mecanismos subjaz o fingimento: no primeiro caso, o humorista finge não ser inteligente para poder utilizar livremente raciocínios ridículos; no segundo, finge a total insensibilidade, podendo surgir um distanciamento tão cruel ao ponto de dar origem ao humor negro; no terceiro mecanismo pressupõe-se que o humorista seja desprovido de qualquer sentido moral, e, finalmente, no último caso, o humorista finge desconhecer o que é comumente aceite enquanto tabu, transgredindo todas as normas sociais e morais.

Ora, para que um indivíduo tenha competência para agir de acordo com os quatro mecanismos de suspensão supra-enunciados, é evidente que tem de ser detentor de

inteligência para poder fingir que a não tem. Por isso, na minha perspectiva, perceber o humor faz parte de um **jogo recíproco de partilha de inteligências**: a do emissor e a do receptor. Ambos deverão ser detentores daquilo que Raskin (1985), baseando-se, respectivamente, nas noções chomskiana (1965) e hymesiana (1967) de competência gramatical e de competência comunicativa, denominou como *competência humorística* (“humor competence”, p.58).

Raskin (1985: 49-50) apresenta a competência humorística em relação ao falante nativo. Trata-se de uma competência que engloba, por parte dos intervenientes no discurso, a consciencialização de vários elementos, para além dos gramaticais, nomeadamente: de valores e crenças, de pressupostos, de coerência e de propriedade. Acrescem a estes elementos a detecção do humor num texto e a capacidade de emitir juízos de valor acerca deste.

Na minha opinião, já em 1927, altura em que apresentou o artigo “Der Humor”, Freud ((1927) 1994: 247) reflectia também sobre a competência humorística sem usar essa nomenclatura expressamente, afirmando que “[...] nem todas as pessoas são capazes da **postura humorística**, que é um dom valioso e raro, e a algumas até falta a capacidade de apreciar o prazer humorístico que lhes é comunicado” (negrito meu). Penso que a ideia de “postura humorística”, em que Freud inscreve as funções de emissão e de recepção do texto humorístico, e sublinha justamente que, embora quase todos manifestemos a capacidade de apreciar o humor, nem todos temos a habilidade de o produzir com eficácia. O autor demonstra que tanto a produção como a recepção do humor requerem capacidades intelectuais de codificação e de decodificação.

Salvatore Attardo (1994: 47; 50), Defays (1996: 22) e Isabel Ermida (2003: 47-50;), entre outros, inscrevem as reflexões de Sigmund Freud na teoria psicanalítica do humor ou na **teoria da libertação**. Nesta teoria, constata-se a ocorrência de uma descarga, ou libertação como a própria designação indicia, de energia psíquica ou da actividade intelectual investida pelo indivíduo por forma a furtar-se a qualquer sofrimento. Deste modo, o riso, subsequente ao humor, proporciona uma situação de escape, um efeito catártico, afirmando o que, em termos freudianos, se designa por “princípio do prazer” (Freud, (1927) 1994: 244). O humor tem igualmente uma função regeneradora, permitindo ao indivíduo aceitar a sua condição humana (*ibidem*):

[É] altura de nos familiarizarmos com algumas características do humor. Este não contém apenas algo de libertador como os ditos de espírito e o cómico, mas também algo de grandioso e enaltecendor, não detectável nas duas formas de **obtenção de prazer resultante da actividade intelectual.**

(negrito meu)

A temática da conexão entre o humor e a inteligência ocupa igualmente Salvatore Attardo, (1994: 47-49) quando procede a uma abordagem das teorias modernas do humor, incluindo a **teoria da incongruência** (ou de contraste) na família das teorias cognitivas. Isabel Ermida (2003: 50-56) refere a teoria da incongruência, reputando-a como “[M]uito produtiva no âmbito da psicologia cognitiva [...] [e] da linguística”. A autora salienta, de modo muito claro, este aspecto (2003: 50):

[A] ideia de que o humor surge da combinação de elementos díspares e se alimenta do efeito surpresa daí resultante tem conquistado nos nossos dias grande popularidade. Nesta perspectiva, contraste e espanto perfazem o humor. Quando achamos graça a algo que ouvimos ou observamos, é porque a súbita percepção de uma incongruência nos obriga a refazer uma interpretação inicial errada e chegar a um sentido surpreendente que não supuséramos à partida.

Segundo Isabel Ermida (*idem*: 52), as noções de oposição (semântica) ou de antítese são determinantes na obtenção do efeito humorístico. Contudo, a autora adverte para o facto de que nem todas as incongruências são passíveis de provocar tal resultado (*idem*: 53-54): “[O] contraste e a heterogeneidade, por si sós, não bastam: terá de haver uma relação de conjugação que reúna os elementos díspares sob a égide da similitude”. Note-se, no entanto, que algumas incongruências – as não resolvidas – desembocam no absurdo, não deixando, por isso, de concretizar o humor. Mais adiante (*cf.* ponto III.3.2.2), retomar-se-á e expandir-se-á o quadro conceptual que configura a incongruência, enquanto factor determinante nos mecanismos de lógica verbal.

A incongruência, radicada nas teorias cognitivas, poderá surgir, ora ao nível da desarticulação ou da desconexão no plano das ideias, ora ao nível das expectativas criadas/impostas pelas convenções e acontecimentos sociais. Observemos, a título de exemplo, a singularidade social que caracteriza o modo como a personagem FG se apresenta numa das cenas iniciais.

Quadro 22 – FG – Incongruência

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO/LEGENDADO
<p>Forrest: (voice-over) Now, when I was a baby, Momma named me after the great Civil War hero, General Nathan Bedford Forrest...</p> <p>[...]</p> <p>She said we was related to him in some way. And, what he did was, he started up this club called the Ku Klux Klan. They'd all dress up in their robes and their bedsheets and act like a bunch of ghosts or spooks or something. They'd even put bedsheets on their horses and ride around. And anyway, that's how I got my name. Forrest Gump.</p> <p>[...]</p> <p>Momma said that the Forrest part was to remind me that sometimes we all do things that, well, just don't make no sense.</p>	<p>A minha mãe pôs-me o nome/ do grande herói da Guerra Civil,/ General Nathan Bedford Forrest./</p> <p>[...]</p> <p>Disse que éramos// parentes afastados./ Acho que fundou um clube/ chamado Ku Klux Klan.// Vestiam-se com túnicas e lençóis,/ e andavam feitos uns fantasmas,/ ou assombrações, ou lá o que era...// Também punham lençóis nos cavalos/ e montavam-nos assim.// Por isso me chamo Forrest Gump./ A minha mãe dizia que o nome Forrest/ serviria para lembrar// que todos nós/ fazemos coisas sem sentido.//</p>

Na apresentação que faz de si próprio, Gump é incapaz de reconhecer que o seu nome lhe foi atribuído em memória de herói da Guerra Civil Norte-Americana (1861-1865), o General Nathan Bedford Forrest (1821-1877), cujo legado nada tinha de nobre, humanitário ou heróico, visto ter lutado contra os abolicionistas da escravatura e ter sido o primeiro “Grand Wizard” (líder) do Klu Klux Klan em 1867. Por conseguinte, gera-se uma dissonância indicial entre aquilo que Gump conhece – a origem do seu nome – e do que desconhece – as implicações racistas e nacionalistas que radicam na origem do seu nome, fazendo com que a incongruência só seja detectada pelo público e não pela personagem.

As apresentações pessoais detalhadas são, na sua generalidade, feitas por pessoas, cujo legado familiar enche de orgulho os descendentes, o que não é o caso. Esta cena, quase inicial, confere o tom de incongruência com que o espectador se confrontará frequentemente ao longo do filme e que, paradoxalmente, concorre para a manutenção concomitante do humor e da tragédia em que a personagem se vê envolvida, consciencializando-se disso em raras ocasiões. Ainda que não esteja directamente relacionada com a questão da incongruência, penso que o facto de FG não fazer um uso correcto da língua inglesa (“just don't make no sense”), aspecto recorrente ao longo do filme e que não transparece na versão traduzida/legendada, revela e reitera também, no

plano idiolectal, as limitações cognitivas da personagem, apesar de ter frequentado com sucesso a universidade de Alabama em Tuscaloosa.

A propriedade de textualidade de menção obrigatória será a informatividade e o grau desta mais importante para o humor é o terceiro (cf. Capítulo II), pois quanto maior for o carácter de novidade de um enunciado, mais fácil será a abertura de brechas para dar lugar ao humor de natureza incongruente, como é o do caso acima transcrito.

Não obstante a procedência intelectual atribuída à incongruência, convém notar que esta, a par de outros fenómenos também frequentemente conotados com um cariz intelectualizado e intelectualizante – como é o caso da ironia e do *wit* ou do *esprit* (espirituosidade) –, nem sempre resulta numa situação humorística (Ermida, 2003:33-34).

Jeroen Vandaele (2002: 156) afirma que, ao longo dos tempos, os conceitos gerais mais utilizados nos modos de caracterização do humor têm sido o da **incongruência** e o da **superioridade**, e que os teóricos faziam coincidir o primeiro com a ideia de jogo ou brincadeira e o segundo com a de agressividade e a hostilidade. No que diz respeito aos estudos tradutológicos, Vandaele (*idem*: 158) refuta esta conceptualização monolítica de humor. Adianta o autor (*idem*: 159) que a incongruência, bem como a superioridade, se devem complementar, já que nenhuma delas se revela suficiente para descrever o humor. Vandaele (*idem*: 157) explica assim a relação entre a superioridade e a incongruência:

[...] (1) incongruity can be seen as abnormality (inferiority). [...] Incongruities are therefore not merely cognitive but they also constitute products and agents as deviant and not well adapted, in other words inferior; (2) ironic incongruity is controlled abnormality as a sign of superiority, not inferiority; (3) incongruity can in most cases be resolved and overcome [...], thus creating superiority. **The ability to understand humour is commonly accepted as an important index of intelligence.** Each time we laugh at humour, we demonstrate our wit to our peers and diminish the social pressure they may exercise on us; (4) paradoxically, some incongruities are conventionalized (socialized) as humorous.

(negrito meu)

Em conformidade com o que se acaba de citar no último ponto, revela-se pertinente o testemunho de Walter Nash ((1985) 1994: 12) a respeito do humor em sociedades e em contextos precisos: “[H]umour is an occurrence in social play. It characterizes the interaction of persons in situations and cultures, and our responses to it must be understood in that broad context, whether it has more discursive appeal of description and anecdote”.

Um elemento que depende igualmente do conhecimento dos interlocutores na detecção do humor é a **intertextualidade**, conceito inicialmente formulado por Julia Kristeva, em *Recherches pour une Sémanalyse* (1969) e muito discutido pela teoria crítica da pós-modernidade. A intertextualidade designa, em traços largos, as várias relações que um texto estabelece com outro(s) texto(s). Segundo Aguiar e Silva¹⁵² (1986: 625), trata-se, portanto, de

[...] um **intercâmbio discursivo**, uma tessitura polifónica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências.

Fundamentando-se nos estudos de Bakhtine, quase desconhecidos no Ocidente até ao final da década de sessenta, Julia Kristeva (1969) rebaptizou o fenómeno do dialogismo textual, expressão cunhada por Bakhtine, com um termo destinado a conhecer uma fortuna excepcional na teoria e na crítica literárias contemporâneas: intertextualidade. Num dos seus ensaios sobre as teorias linguísticas e poéticas de Bakhtine, escreve Kristeva que «tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double» (citado em Aguiar e Silva, p. 625).

Aguiar e Silva (1986: 631-633) explica ainda que a intertextualidade desempenha uma função dupla: ora corroboradora, ora contestatária, podendo actuar de modo oculto, implícito ou dissimulado – como é o caso da **alusão** – ou de modo explícito – como acontece com a **citação**, com a **paródia** e com a **imitação declarada**. Este último aspecto – que consiste na reprodução total ou parcial de um texto noutro sem que, com isso, se verifique a quebra das coesões semântica ou formal – depende, obviamente, da existência dos textos parodiados e / ou imitados.

Em *A Idade Neobarroca* (1987), Omar Calabrese ocupa-se do conceito de *citação*, ao definir a citação “neobarroca” no capítulo X, intitulado “Distorção e Perversão”. A *citação* será, então, “um modo tradicional de construir um texto que existe em todas as

¹⁵² Aguiar e Silva afirma: “[D]efinindo-se intertextualidade como a interacção semiótica de um texto com outro(s) texto(s), definir-se-á intertexto como o texto ou o *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interacção” (p. 625). Adianta ainda o autor que, em *Le Plaisir du texte* (1973: 59), Roland Barthes apresenta um conceito bastante lato de intertexto que poderá ir desde os acontecimentos quotidianos ao jornal, ao ecrã de televisão. Aguiar e Silva legitima, ainda, a equivalência dos termos *subtexto* ou *hipotexto* (“[...] uma espécie de *texto palimpsestico* [...]” (p. 626)) a *intertexto*. Para um aprofundamento destas temáticas, consulte-se o subcapítulo “Texto, Intertextualidade e Intertexto” (pp. 624-639).

épocas e estilos” (*idem*: 187). Refere ainda Calabrese que as citações sobreabundam, em toda a época clássica visto que também esta “[...] se baseia em princípios de autoridade” (*idem*:187). A dimensão da citação como instrumento para a reescrita do passado é fulcral (*idem*:193):

Com efeito, qualquer época rescreve [sic] o passado [...] reformula-o num sistema de saber em que cada conhecimento vive contemporaneamente com os outros. No entanto, há muitos modos de a nós fazer volver o passado: o **histórico** que reconstrói, o **crítico** que interpreta, o **divulgador** que explica, e todas as coisas ao mesmo tempo. Mas o artista faz mais alguma coisa: «**renova**» o **passado**. O que significa que **não o reproduz**, mas antes, tirando dele como de um depósito de formas e conteúdos esparsos, o torna novamente **ambíguo**, denso, opaco, relacionando os seus aspectos e significados com a modernidade.

Efectivamente, a intertextualidade permite – através de vários processos como a citação (irónica, repleta de jogos linguísticos), a imitação, o *pastiche*¹⁵³, a paródia e a alusão – a utilização do cânone para se afirmar enquanto arte contemporânea. Será, então, o contacto com a obra primeira que facultará a percepção dos mecanismos colocados ao serviço da intertextualidade latente nesse outro texto.

Na obra *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1995), Linda Hutcheon, ao discutir a escrita pós-moderna, assevera que esta consagra um lugar de destaque à paródia. Para a autora, a paródia é a forma pós-moderna perfeita, pois incorpora e, paradoxalmente, desafia o objecto parodiado. Esta forma conduz, de igual modo, a uma reflexão sobre a noção de origem ou de originalidade – que é compatível com as interrogações pós-modernistas do liberalismo. A paródia não é “ahistorical or de-historicizing” (*idem*: 93). Através dela são-nos comunicadas representações do presente com origem no passado, transportando consigo as consequências ideológicas que derivam

¹⁵³ Frederic Jameson, no artigo “Postmodernism and the consumer society” (*in*: Ann Kaplan, 1988) identifica as práticas ficcionais pós-modernas, não só com a paródia, mas também com o *pastiche*. Tanto o *pastiche* como a *paródia* apresentam um denominador comum – o recurso a mecanismos de imitação ou da mimese de outros estilos: “[P]astiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but is a **neutral practice** of such mimicry, without parody’s ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without the still latent feeling that there exists something **normal** compared to which what is being imitated is rather comic. Pastiche is Blank Parody, parody that has lost its sense of humor: pastiche is to parody what that curious thing, the modern practice of a kind of black irony, is to what Wayne Booth calls the stable and comic ironies of, say, the eighteenth century”(p. 15). Jameson deixa transparecer uma visão do mundo bastante negativa, associando a cultura pós-modernista ao *pastiche* e à esquizofrenia, estado de espírito que espelha o homem pós-moderno e o mundo em que está inserido (p. 16).

da continuidade e da diferença, materializadas na prática citacionista que consubstancia um procedimento que tipifica o *ethos* literário pós-moderno. A paródia propõe uma via de reflexão acerca dos pressupostos humanistas relativos àquilo que é considerado original e das noções capitalistas que temos de posse e de propriedade. Isto não significa que a arte tivesse perdido o seu significado; pelo contrário: adquiriu um significado novo. (ver quadro seguinte).

Quadro 23 – FG – Processos de intertextualidade

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO/LEGENDADO
<p>1- Forrest: (voice-over) I thought I was going back to Vietnam, but instead they decided the best way for me to fight the Communists was to play Ping-Pong, so I was in the special Services, traveling around the country,... the Army decided I should be on the All-American Ping-Pong Team. We were the first Americans to visit the land of China in like a million years or something like that, and somebody said that world peace was in our hands. But all I did was play ping-pong. When I got home... [...] ... I was national celebrity. Famoser even than Captain Kangaroo.</p>	<p><i>Julguei que ia voltar ao Vietname,/ mas decidiram// que combateria melhor os comunistas/ jogando pingue-pongue,// e ingressei nos Serviços Especiais,/ viajando por todo o país,// levantando o moral aos veteranos/ e demonstrando o pingue-pongue.// Eu jogava tão bem// que o Exército me colocou na equipa/ da selecção nacional americana.// Fomos os primeiros americanos/ que visitaram a terra da China// num milhão de anos.// Disseram que a paz mundial/ estava nas nossas mãos...// mas eu/ só joguei pingue-pongue.// Quando regresssei,/ era famoso no país todo,// mais até que o Captain Kangaroo.//</i></p>
2- Dick Cavett: Mr. Gump, have a seat.	NT
3- John Lennon: Welcome home.	- Bem-vindo a casa.//
4- Dick Cavett: You had quite a trip. Can you, uh, tell us, uh, what was China like?	Que tal achou a China?//
5- Forrest: Well, in the land of China, people hardly got nothing at all.	Na terra da China,/ as pessoas não têm quase nada.//
6- John Lennon: No possessions?	Não têm haveres?//
7- Forrest: And in China, they never go to church.	E na China, nunca vão à igreja.//
8- John Lennon: No religion, too?	- Também não têm religião?/
9- Dick Cavett: Oh. Hard to imagine.	- Custa a imaginar.//
10- John Lennon: Well, it's easy if you try, Dick.	É fácil, se tentarmos, Dick.//
11- Forrest: (voice-over) Some years later, that nice young man from England was on his way home to see his little boy and was signing some autographs. For no particular reason at all, somebody shot him.	<p><i>Uns anos mais tarde,/ aquele simpático moço da Inglaterra// ia para casa ver o filhinho,/ parou para dar uns autógrafos...// e, sem razão aparente,/ alguém lhe deu um tiro.//</i></p>

Como é observável a partir do diálogo (original) transcrito e na sua tradução, o processo de intertextualidade com a letra da música “Imagine” (in: *Imagine*, 1971), de John Lennon (1940-1980), surge de modo explícito por meio da citação de alguns versos da referida música (“It’s easy if you try” / “No religion too” / “...no possessions”). Os

processos de obtenção do efeito humorístico materializam-se através do uso da *paródia* e da *imitação declarada ou citação*. Este último aspecto – que consiste na reprodução total ou parcial de um texto noutro sem que, esse procedimento mine os parâmetros de coesão semântica ou formal – depende, obviamente, da existência dos textos parodiados e/ou imitados. Simultaneamente, através da citação da letra da música, surge um humor velado, (que considero de terceira ordem de informatividade) em que a situação da política ditatorial chinesa se encontra ironizada (a população nem sequer tem o direito à posse de propriedade ou à escolha livre de uma religião).

Além de os enunciados convocarem outros textos, manifestam ecos de acontecimentos factuais: Forrest fez parte da “All-American Ping Pong Team”¹⁵⁴ e faz menção ao apresentador (Bob Keeshan) do programa diário infantil “Captain Kangaroo” (emitido pela CBS, entre 1955 e 1984).

Ressalta ainda da transcrição um traço bem caracterizador da natureza cândida e da lisura ética de FG na menção desafectada que faz a John Lennon “that nice young man from England was on his way home to see his little boy”, como se de um cidadão comum se tratasse. Este aspecto favorece o nível de coesão, pela reiteração do carácter franco e ingénuo de Forrest, e de coerência que percorrem a trama fílmica.

Na obra *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond* ((1992) 2002: 204), Robert Stam *et al.* consideram que o conceito de intertextualidade não é redutível às influências autorais – de escritor para escritor ou de realizador para realizador – no sentido filológico, perspectivado na sua acepção tradicional. Segundo os autores, Kristeva concebe a intertextualidade como a transposição de um ou mais sistemas de signos para outro, acompanhada de articulação ao nível da enunciação e da denotação. Por outro lado, Michael Riffaterre define a intertextualidade de acordo com a percepção do leitor no respeitante às relações que se estabelecem entre os textos que precederam ou que se seguirão a um determinado texto.

Na esteira do raciocínio de Kristeva, pode afirmar-se que o texto audiovisual (palavra, som e imagem conjugados) das várias sequelas de, por exemplo, *The Naked Gun* (*Onde Pára a Polícia...*)¹⁵⁵, não só colhe alusões de conjunturas socioculturais distintas, de

¹⁵⁴ Esta é uma referência concreta a um programa de intercâmbio cultural – conhecido por “Ping Pong Diplomacy” nos anos (19)70 entre os E. U. A. e a República Popular da China, para que as relações entre os dois países se amenizassem durante a Guerra Fria (vide http://en.wikipedia.org/wiki/Ping_Pong_Diplomacy).

¹⁵⁵ *The Naked Gun: form the file of Police Squad* e *The Naked Gun 2 ½: The smell of fear* (de David Zucker, 1988 e 1991, respectivamente) *The Naked Gun* (de Peter Segal, 1994).

outros filmes, de géneros e de autores diversos, como também é possível nelas detectar instâncias de permuta intertextual instaurada entre os filmes que compõem a sequência.

Assim sendo, a retórica do humor cinematográfico pode ser sustentada pelas relações de intertextualidade que um filme poderá estabelecer com outras obras da sétima arte, com obras de referência literária, teatral, musical, coreográfica, pictórica, com quadros de referência política, religiosa... ou até com ocorrências e estereótipos quotidianos, cujos traços são reconhecíveis pela generalidade dos receptores. Adaptando ao objecto de estudo deste trabalho às palavras de Aguiar e Silva (1986: 629)¹⁵⁶, na realidade cinematográfica, pode afirmar-se existir **intertextualidade endofílmica** – quando o intertexto de um filme é/são outro(s) filme(s) – e **intertextualidade exofílmica**, nas situações em que o intertexto de um filme é constituído pelos textos subsumíveis a outras modalidades discursivas que não a cinematográfica.

Nas longas-metragens *Forrest Gump* e *Bridget Jones's Diary* são rastreáveis os dois tipos de intertextualidade: a endofílmica e a exofílmica. No que diz respeito à intertextualidade exofílmica (interacção intersemiótica), tanto *FG* como *BJD* são adaptações livres que ecoam os romances literários, respectivamente, *Pride and Prejudice* (1813), de Jane Austen (1775-1817) e *Forrest Gump* (1985), de Winston Groom (1944-). Em *BJD* faz-se inclusive a citação parcial do *incipit* do romance oitocentista: “**It is a truth universally acknowledged**, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.” (Jane Austen, (1813) 1985) / “**It is a truth universally acknowledged** that the moment one area of your life starts going okay another part of it falls spectacularly to pieces” (*BJD*, 2001).

Em *BJD*, a intertextualidade endofílmica é tão ostensiva que um dos actores principais, Collin Firth, que desempenha a personagem de Mr. Darcy, já anteriormente havia representado o papel de Mr. Darcy na adaptação cinematográfica de *Pride and Prejudice* (realizada por Simon Langton, em 1995) numa série de episódios produzidos pela BBC (British Broadcasting Corporation)¹⁵⁷. De certo modo, *BJD* é mais uma

¹⁵⁶ O autor menciona (Aguiar e Silva, 1986: 629-630), especificamente a propósito do texto literário, de **intertextualidade exoliterária** – em que o intertexto é constituído por textos não verbais ou por textos verbais não literários – e de **intertextualidade endoliterária** quando o intertexto é constituído por textos literários.

¹⁵⁷ A título de curiosidade, lembre-se que Andrew Davis, o argumentista desta série, é também o escritor, juntamente com Richard Curtis, do argumento de *BJ*.

adaptação cinematográfica cujo intertexto cinematográfico remonta a 1952, ano em que, na BBC, foi exibida pela primeira vez uma série de episódios baseados na obra austeniana¹⁵⁸.

Numa das cenas de *BJD*, em que BJ e Daniel Cleaver se encontram a remar no lago e aquele exclama “I’m the king of the world”, reclama-se igualmente a intertextualidade endofílmica explícita (citação), com intenção paródica da mesma frase expressa pela personagem Jack Dawson (Leonardo DiCaprio) em *Titanic* (realizado por James Cameron, em 1997).

A intertextualidade endofílmica figura em *FG* sob a forma de paródia e de imitação declarada, na medida em que não são raras as cenas em que se recorre à técnica de *gumping* – termo da terminologia cinematográfica cunhado a partir deste filme devido a envolver o processo de mistura de imagens factuais de figuras históricas com a personagem ficcional do filme em questão¹⁵⁹. Efectivamente, as cenas de *FG* na sua interacção com três dos ex-presidentes dos Estados Unidos da América – John Fitzgerald Kennedy (1917-1963), Lyndon Baines Johnson (1908-1973) e Richard Nixon (1913-1994) – e com o ex-Beatle, John Lennon (1940-1980), por exemplo, atestam lapidarmente o diálogo com filmes (documentário/notícias e entrevista televisiva – no programa *Dick Cavett Show*) gravados no passado, incorporando-os e revestindo-os de um interesse renovado. Durante a entrevista, como já anteriormente se mencionou, temos acesso a um caso ilustrativo da prática citacionista, pois a letra da música “Imagine” é parcialmente citada, emergindo como hipotexto parodiado.

Os mecanismos de intertextualidade endofílmica ao serviço de comédias, conhecidas do grande público, são, de modo óbvio, detectáveis em filmes como *Wrongly Accused* (de Pat Profit, 1998), no qual são retomadas estruturas temáticas e fílmicas da longa-metragem *The Fugitive* (de Andrew Davis, 1993), e *Dracula: Dead and Loving it* (de Mel Brooks, 1992) que se apropria, parodiando-as, das versões de Jonh Badham e de Francis Ford Coppola *Dracula* (1979) e *Bram Stoker’s Dracula* (1992), respectivamente.

¹⁵⁸ Para consulta das várias adaptações cinematográficas e televisivas da obra *Pride and Prejudice*, de Jane Austen, consulte-se o “site” http://en.wikipedia.org/wiki/Pride_and_Prejudice#Additional_BBC_adaptations. Uma das adaptações cinematográficas – a comédia musical *Bride & Prejudice* (realizada por Gurinder Chadha, 2004) – assenta num jogo paronímico (“*bride/pride*”) com o título original.

¹⁵⁹ Acresce a isto uma informação marginal, mas importante neste trabalho: o realizador de *FG*, Robert Zemeckis (1952-), é especialmente conhecido no meio cinematográfico pelo uso exuberante que faz de efeitos especiais, como é comprovável através da série de filmes *Back to the Future* (1980), *Back to the Future Part II* (1989), *Back to the Future Part III* (1990), *Who Framed Roger Rabbit* (1988) e *The Polar Express* (2004), entre outros. (Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Zemeckis).

A matriz intertextual cinematográfica poderá ainda ser *hetero-autoral*, absorvendo e metamorfoseando textos fílmicos de outros autores, ou *homo-autoral*, em que o jogo citacional implica, na totalidade ou parcialmente, filmes/textos outros do mesmo autor, “[...] numa espécie de auto-imitação marcada pela circularidade narcisista como pela alteridade [...]” (Aguiar e Silva, 1986: 630).

Neste sentido, as longas-metragens *BJD* e *FG* investem no jogo intertextual hetero e homo-autoral. Quanto à marca hetero-autoral das duas obras cinematográficas, esta foi já explicitada a propósito da intertextualidade endofílmica e coincide com ela.

Relativamente ao carácter intertextual homo-autoral em *BJD*, este revela-se justamente devido aos co-autores do argumento, Richard Curtis e Andrew Davis, terem já revelado, em escritos anteriores, uma enorme propensão para a criação de humor e para a comédia romântica. Na realidade, o primeiro argumentista já se havia revelado um notável humorista com várias séries, nomeadamente *Blackadder* (1983-1989, em conjunto com Rowan Atkinson), *The Vicar of Dibley* (1994, em conjunto com Paul Mayhew). *Four Weddings and a Funeral* (realizado por Mike Newell, em 1994) e *Notting Hill* (realizado por Roger Michell, em 1999) são igualmente testemunhos cinematográficos da pena humorística de Richard Curtis.

Por sua vez, a experiência de Andrew Davis enquanto argumentista da série televisiva adaptada a partir da obra *Pride and Prejudice* (1995) será prova suficiente da propriedade homo-autoral detectada em *BJD*. De modo análogo, na perspectiva do actor Collin Firth, considero que o seu papel como Mr. Darcy, precisamente o mesmo que já havia desempenhado naquela série, corrobora igualmente essa propensão (homo-autoral) para o narcisismo intertextual.

No caso de *FG* são claramente detectáveis algumas instâncias de intertextualidade homo-autoral no que diz respeito a Robert Zemeckis e o trabalho inovador quanto ao uso de efeitos especiais que este realizador vinha apresentando em filmes ao longo da sua carreira. Evidentemente, se Winston Groom não tivesse recusado a passagem de *Gump & Co.* (1995) para a tela (resultado de uma disputa financeira entre o autor e a Paramount), poderíamos, provavelmente, confirmar aspectos da intertextualidade homo-autoral na sequência de *FG*, como é possível fazê-lo – embora não caiba no âmbito deste trabalho – com *Bridget Jones: The Edge of Reason* (realizado por Beeban Kidron, em 2004), cuja

adaptação do livro, com o mesmo título (1999), de Helen Fielding, ao cinema coube também a Andrew Davis.

Também outros filmes, como por exemplo, *The Naked Gun: form the file of Police Squad* e *The Naked Gun 2 1/2: The smell of fear* (de 1988 e 1991, respectivamente) exibem traços intertextuais tanto de cariz hetero-autoral, na medida em que neles patenteiam reminiscências de outros filmes – através da citação irónica (jogos linguísticos), a imitação, o *pastiche*, a paródia e a alusão –, como de âmbito homo-autoral, dado que o realizador dos dois filmes, David Zucker, persiste na sua postura artística. Com efeito, o posicionamento humorístico deste realizador mantém-se coerentemente inalterado ao longo da sua carreira, como é observável nas comédias *Airplane* (1980) e *Top Secret* (1984), realizadas em conjunto com Jim Abrahams, e em *Scary Movie 3* (2003).

Neubert e Shreve (1992: 117) advogam que a intertextualidade é um padrão global, em relação ao qual o receptor procede a comparações com quadros de experiência e de conhecimento prévios que fazem emergir no receptor um horizonte de expectativas face ao texto que é traduzido.

De novo, a noção de intertextualidade traz à colação a problemática da tradução de instâncias intertextuais, que poderão ou não revelar um tradutor mais atento, cujo conhecimento da estrutura de superfície do texto original, porque facilitador de escolhas tradutológicas, poderá, com certeza, coadjuvar tal reflexão. Neste sentido, a detecção das ressonâncias de outros textos, de outras vozes, de outras imagens pode ser equacionada com a preparação e com a erudição do profissional de tradução, fruto da construção de um percurso epistemológico sólido. Advogam Neubert e Shreve (1992: 118) que, quando confrontado com uma dupla intertextualidade (a do texto de partida e a do texto de chegada), o tradutor deve favorecer o mundo textual da língua-alvo.

No seu ensaio sobre a cultura pós-moderna, Gilles Lipovetsky ((1983) 1989: 131)¹⁶⁰ considera humor contemporâneo “[...] um humor de massa sedutor, tónico e psicadélico; o seu registo pretende-se expressivo, caloroso e cordial”. Porém, o ensaísta não deixa de

¹⁶⁰ Efectivamente, em *A Era do Vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo* ((1983) 1989: 127), Gilles Lipovetsky reflecte precisamente sobre o incremento da tónica humorística, cada vez mais presente na retórica hodierna: “[T]em-se sublinhado de há muito a amplitude do fenómeno de dramatização suscitado pelos *mass-media* [...] sob a sua objectividade de superfície, as informações se orientam no sentido da emoção, do «pseudo-acontecimento», do *cliché* sensacional, do *suspense*. Tem-se observado menos um fenómeno igualmente inédito, de certo modo inverso, apesar de legível a todos os níveis da quotidianidade: o desenvolvimento generalizado do código humorístico. Cada vez mais, a publicidade, as emissões de animação, os *slogans* das manifestações, a moda adoptam um estilo humorístico”.

referir o factor inteligência como categoria importante na dinâmica humorística. Talvez por este motivo, Lipovestky (p. 132) ofereça testemunho de uma visão cáustica e pouco euforizante do discurso humorístico na pós-modernidade e lamente a dessubstancialização por ele evidenciado:

[O]s ditos de espírito, os jogos de palavras vão igualmente perdendo o seu prestígio: quase nos desculpamos por causa de um trocadilho ou rimo-nos acto contínuo do nosso próprio espírito. O humor dominante já não se acomoda com a inteligência das coisas e da linguagem, com essa superioridade que o espírito se arroga; precisa de um cómico *discount* e *pop* que não sugira qualquer eminência ou distância hierárquica. Banalização, dessubstancialização, personalização, encontramos todos estes processos entre os novos sedutores dos grandes media: as personagens burlescas, heróicas ou melodramáticas fizeram o seu tempo, hoje é o estilo aberto, desenvolto e humorístico que se impõe.

Em contraponto à óptica de Lipovetsky, para quem o humor contemporâneo surge como algo banal, o humor, cuja postulação aqui se advoga, é um humor que *se acomoda com a inteligência das coisas e da linguagem*, sem se arrogar qualquer espírito de superioridade ou de agressividade, coadunando-se com o prazer e com a alegria de viver.

III.3.2.1 A(s) competência(s) de tradução do humor audiovisual

Um outro aspecto que ajuda a delinear o esquema cognitivo do tradutor/legendador, no tocante ao humor, será o reconhecimento dos estereótipos (tratar no subponto III.3.3.1) que muitos dos filmes, séries e programas de entretenimento contêm.

Em contraponto com o caso da aquisição de conhecimentos acerca das metodologias tradutológicas e das técnicas de legendagem, considero que o humor não constitui uma competência exclusivamente inata, nem integralmente ensinável ou passível de ser aprendida. A competência humorística pode ser imperceptivelmente conquistada e desenvolvida, paralelamente a outras atitudes socioculturais, e ser por elas determinada. Caso contrário, em conjectura hiperbólica, todos os indivíduos teriam enormes possibilidades de se transformarem em humoristas, o que desafiaria as noções de arte conhecidas. O humor é visto à luz da ideia de Morreall (1983: 92), à qual uma vez mais se manifesta adesão, ao advogar a componente estética, criativa e cognitiva que envolve a configuração do humor.

A arquitectura do humor, e, designadamente, a produção do humor linguístico, abre espaço à criatividade conduzida nos meandros das estruturas linguísticas e dos significados contextuais. Para além disto, é necessário ter em linha de conta que a compreensão e a apreciação do humor não poderá ser equacionada com a capacidade de produção do estímulo humorístico. De igual modo, no campo da tradução audiovisual, também será problemático afirmar que qualquer tradutor/legendador consiga veicular cabalmente o humor constante da versão original, porquanto às diferentes línguas estão sempre subjacentes representações linguístico-culturais e contextuais diversas.

Mais concretamente, estão lançadas as bases para compreender melhor o que os respondentes do “Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Específicas sobre a Tradução do Humor Audiovisual” (*cf.* Anexo 8, questão nº 2) afirmaram relativamente ao delineamento do perfil dos tradutores de humor. Segundo o testemunho dos profissionais da TAV, o tradutor de humor audiovisual deverá encontrar-se na posse de pré-requisitos específicos que, de seguida, se inventariam: ter um bom sentido de humor; uma sensibilidade excepcional na percepção das piadas; saber transmitir o registo, o tom e o ritmo do enunciado humorístico, por forma a encontrar o equivalente mais adequado; deter um conhecimento mais profundo das duas línguas/culturas [Inglês-Português] do que os outros tradutores em geral, no sentido de apresentar as melhores soluções humorísticas, tendo em conta os condicionalismos de sincronia de morfologia tríplice – palavra/som /imagem.

Acrescente-se ainda a louvável preocupação da parte de um dos profissionais, ao denunciar a existência de empresas do sector da TAV que não demonstram efectiva precaução, ou cuidado suficiente, na selecção dos tradutores/legendadores aquando da distribuição de programas de humor, tendo em vista a especificidade do seu perfil.

Em rigor, é exactamente a ausência de atenção na distribuição de trabalhos que impliquem a tradução/legendagem do humor (*cf.* Anexo 8, questão nº 1) que deu origem a respostas inequívocas, por parte dos informantes, quanto a esta temática. Relatam os profissionais da TAV que os responsáveis pelas empresas de TAV deveriam ter em consideração os pressupostos delineados, consoante o perfil dos tradutores/legendadores de humor acima referido.

Escutar o contributo dos profissionais sobre esta matéria revelou-se indispensável, pois, em virtude dos dados recolhidos, o quadro que nos é traçado do tradutor do humor

audiovisual preludia uma conclusão incontestada: nem todos os tradutores de audiovisuais se encontram aptos a transmitir o humor presente na L/CP para a L/CC. Por outras palavras, nem todo o tradutor de TAV manifesta, no mesmo grau, a sensibilidade (o que se poderia designar por **sensibilidade humorística**) no processo de identificação do estímulo humorístico – **consciência humorística** – e a capacidade de transpor o seu efeito para a L/CC com igual eficácia – **competência de tradução do humor audiovisual**.

Investidas de grande complexidade linguístico-cultural, as idiossincrasias do enunciado humorístico não deverão fazer parte das tarefas dos profissionais da TAV que não se identifiquem com programas de matriz cômica ou que contenham enunciados com a subtileza humorística patente em muitos programas ditos “sérios”. Consequentemente, acredito que a tradução/legendagem do humor constitua *per se* uma área de especialização dentro da TAV.

Em face das ilações a retirar dos assertos formulados no quadro dos propósitos da presente tese, será precisamente em torno destas duas competências que gravitará a reflexão neste subponto.

Reconhece-se que a percepção e a interpretação do estímulo humorístico verbal (e, por vezes, até situacional) requerem do tradutor de audiovisuais muito mais do que uma mera competência gramatical. Exacerbando, em última análise, se apenas esta fosse exigível aos tradutores das várias línguas bastaria, por exemplo, proceder a uma tradução assistida por computador e esperar que este equipamento facultasse incontáveis combinatórias linguísticas¹⁶¹. Ainda no campo hipotético, pressupor-se-ia que o computador teria consciência linguística e, consequentemente, estaria apto a identificar toda a complexa rede de circunstâncias verbais e referenciais que concorrem para a

¹⁶¹ Embora Graeme Ritchie, informático e investigador da Universidade de Edimburgo, relate no artigo “Current Directions in Computational Humour” (2001) que o conteúdo do humor verbalmente expresso, sobretudo algumas das fórmulas – anedotas e jogos de palavras – sobejamente divulgadas, convencionadas como humorísticas, não se reporta àquelas que dependem directamente do humor conversacional, *i.e.*, que num determinado contexto poderão constituir um potencial computacional facilmente acessível aos utilizadores. Adianta o autor que, de um modo geral, os modelos linguísticos, sujeitos a teorias parciais quanto ao seu enquadramento sintáctico e semântico, constituem sistemas simbólicos finitos, potencialmente implementáveis em *software*. Por esta razão, e apesar da descrição de algumas tentativas empreendidas por informáticos vários (cf. pp. 125-126), os mecanismos do humor, tal como acontece com a inteligência humana, revelam-se demasiadamente complexos para serem amplamente compreendidos e apreendidos por um qualquer programa de *software*. Significa isto que, na óptica do articulista, da qual eu partilho inteiramente, “[I]t will probably be some time before we develop a sufficient understanding of humour, and of humour behaviour, to permit even limited form of jokes to lubricate the human-computer interface [...] Nevertheless, until the ideal theory [of humour] is constructed in complete detail, we will always be working with partial or imperfect theories.” (2001: 129;130). Esta impossibilidade a curto prazo é ainda extensível ao caso da tradução do humor verbal.

instauração do humor. Então, aquela máquina tornar-se-ia num bom mediador semântico, ou num negociador de sentidos, tal como Umberto Eco o concebe (2003: 34)¹⁶²:

[...] it seems to me that the idea of translation as a process of negotiation (between author and text, between author and reader, as well as between the structure of two languages and the encyclopaedias of two cultures) is the only one that matches our experience.

Será durante o processo de negociação semântica que o profissional da TAV terá de activar realmente a sua **competência estratégica**¹⁶³, que, de um modo abreviado, consiste em congregar as competências linguístico-comunicativa e a técnica. A propósito da competência estratégica, Tveit (2004: 15) menciona a insuficiência da competência linguística como condição singular para o desenvolvimento da competência comunicativa, adiantando que:

[T]here is a lot more to it, such as the sociolinguistic competence, discourse competence and strategic competence.

(...) Strategic competence is the ability to use compensatory strategies when it is difficult to come up with appropriate words or structures.

Quanto à **competência de tradução**, Neubert e Shreve (1992: 37) defendem que esta não pode ser redutível ao conhecimento de dois sistemas linguísticos e que, por este motivo, envolve um conhecimento comunicativo, ou seja, “[...] *knowing how to use language in specific interactional situations*”. Esta ideia podia ainda ser dilatada, no sentido de a tornar ainda mais adequada ao escopo deste trabalho, afirmando-se que o tradutor de humor audiovisual terá de procurar sempre as melhores soluções, a despeito dos constrangimentos textuais, contextuais e técnicos, por forma a **comunicar humor**.

¹⁶² Convém precisar o que o termo *negociação* representa para o autor (p. 34): “[W]hen speaking of negotiation I do not mean to suggest a sort of deconstructionist idea according to which, since translation is a matter of negotiation, there are no lexical or textual rules that can be used as a parameter for telling an acceptable from a bad or incorrect translation. The possibility, and even the advisability of a negotiation does not exclude the presence of rules or of conventions”.

¹⁶³ No documento *Modern Languages: Learning, Teaching, Assessment. A Common European Framework of Reference* (1998: 39-61) encontram-se especificadas as competências comunicativas que um aprendente de línguas deve evidenciar: a linguística, a sociolinguística e a pragmática. Há ainda a referência a uma capacidade importante – a estratégica (p. 59), que permitirá ao utilizador de uma língua mobilizar conhecimentos e procedimentos de modo adequado, a fim de dar resposta eficaz aos problemas comunicativos com que se depara. Ora, como se parte do pressuposto que o tradutor é um contínuo aprendente de línguas (duas pelo menos), é fulcral que qualquer profissional de tradução, incluindo obviamente a audiovisual, exiba, na sua prática de tradução, esta capacidade comunicativa estratégica.

Deste modo, aquele vê acrescida a sua responsabilidade, já que comunicar humor através da tradução implica produzir, na audiência visada, o mesmo efeito humorístico ou uma força pragmática muito similar à do original, não obstante as limitações técnicas subjacentes à TAV. À competência de tradução alia-se a **competência técnica e a competência estratégica** do profissional de TAV.

Retomando agora as noções de postura humorística freudiana e a de competência humorística raskiniana, verificamos que se começam a divisar algumas competências específicas para quem ambiciona desempenhar a actividade de tradutor do humor para legendas: para além das limitações técnicas (já consideradas no Capítulo II), o tradutor de legendas deverá revelar ser detentor de uma boa **competência humorística**, *i. e.*, enquanto receptor, na procura de sentido da mensagem humorística original – **consciência humorística** –, e enquanto emissor da mensagem que traduz, cuja preservação do sentido humorístico é imprescindível na língua alvo. A sensibilidade e a tomada de consciência humorísticas permitirão uma tradução mais efectiva, não só do enunciado humorístico, mas possibilitarão também o estudo minucioso da sua inserção na modalidade de tradução audiovisual (legendagem, etc.) – **competência técnica**. À combinação destas capacidades específicas do tradutor dar-se-á o nome de **competência de tradução do humor audiovisual**.

Partícipe de um compósito complexo em interdependência com as competências atrás enumeradas (a competência de tradução, a competência técnica, a consciência e a competência humorísticas), a competência de tradução de humor audiovisual é ainda mais mobilizada em inúmeros casos de longas-metragens dramáticas, em que o estímulo humorístico não se torna tão evidente como nas comédias. Daí que a percepção do humor ou a tomada de consciência de que se está perante um enunciado humorístico seja realmente valorizada na TAV, mesmo quando se trata de filmes de índole mais séria. A percepção do humor é um estágio de reconhecimento do humor, do qual dependerá directamente o processo de decisão entre as escolhas L/C de chegada que se perfilam diante do tradutor da TAV.

Obviamente, somente após a tomada de consciência humorística, concomitante com a leitura do guião ou com o visionamento do filme, poderá o tradutor exercer a sua competência de tradução do humor audiovisual, dado que esta envolve, como já vimos, uma série de competências do foro linguístico, comunicativo (pragmático) e técnico.

III.3.2.2 A dinâmica entre os recursos cognitivos e os mecanismos linguísticos do humor

O humor linguístico, enquanto entidade racional complexa, tem vindo a ser percebido como um factor de crucial interesse na dinâmica comunicacional. Por esta circunstância, ver-nos-emos limitados se tentarmos dele dissociar a cognição, conforme observam Neubert e Shreve (1992: 37):

[H]uman beings use language to reflect and to communicate what they know and feel about physical and social reality. [...] Cognition cannot be separated from communication. They are a unified act rather than a sequence of two independent acts. [...] There is a complex relationship between cognitive content and communicative event, between knowledge and process.

Aceitando que a comunicação humorística evidencia usos particulares da língua – designadamente a intertextualidade, os jogos de palavras, de ideias, jogos grafémicos, morfológicos, a ambiguidade, a polissemia, a ironia, a hipérbole, a analogia, a metáfora, a aliteração, a construção frásica e a pronúncia desviantes (jogos fonéticos), entre outros aspectos –, a produção humorística, ou, na esfera da TAV, a tradução do humor definir-se-á, inevitavelmente, como um **processo cognitivo multifacetado**.

Num artigo, determinante para a compreensão dos mecanismos que regulam o humor das anedotas, intitulado “Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model” (*in: Humor*, 1991, Vol. 4 (3-4): 293-347), Victor Raskin e Salvatore Attardo decidem rever a Semantic Script Theory of Humor (TSSH)¹⁶⁴, formulada pelo primeiro destes autores em 1985. Mais tarde, em 1994, na obra *Linguistic Theories of Humor*, Attardo revisita e incorpora a Teoria Semântica dos *Scripts* do Humor (TSSH) raskiniana na Teoria Geral do Humor Verbal (TGHV).

¹⁶⁴ A TSSH foi introduzida nos estudos linguísticos através da obra *Semantic Mechanisms of Humor*, da autoria de Victor Raskin (1985). Relativamente a este facto, são sintomáticas as palavras de Isabel Ermida (2003: 112): “[P]or ser a primeira, e até à data única, aplicação formal e consistente de uma teoria semântica ao humor, a contribuição de Raskin para um campo até então dominado pela filosofia e sociologia depressa se tornou um marco internacionalmente conhecido”. Não pode ainda ser obliterado o facto de a TSSH ser traduzida, e na minha opinião, muito adequadamente, por Isabel Ermida (p. 131) como a “A Teoria Semântica dos *Scripts* do Humor” (daí TSSH), formulação que se adoptará doravante, embora se mantenham as letras que compõem a sigla que a refere na língua original. O mesmo se aplica à sigla “General Theory of Verbal Humor (GTVH)”, ou seja, à Teoria Geral do Humor Verbal (TGHV), preconizada por Attardo (1994).

Sustenta Attardo (1994: 222) que esta teoria abrange, não só a teoria semântica do humor, como também a expande, de modo a abrir portas à linguística textual, fazendo nesta entroncar a teoria da narratividade e a pragmatística.

Consequentemente, não surpreende o título da obra dada à estampa por Attardo em 2001 – *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Em 2002, o autor retoma a reflexão da TGHV no artigo “Translating Humour: An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH)”. É justamente esta a abordagem que se tem tentado retomar no percurso do presente trabalho, conglobando, para além da linguística textual, a narratologia e a pragmática, um olhar sobre as questões semióticas e técnicas que singularizam a tradução do humor para legendagem.

Antes de mais, é conveniente reflectir sobre a projecção da Teoria Geral do Humor Verbal no contexto lato da pesquisa sobre o humor. Para além de revigorar o escopo da linguística na matéria investigativa sobre aquele assunto, revela-se muito produtiva na análise do discurso humorístico, e de outras formas de relatar o humor (em textos mais extensos), não se reduzindo às anedotas. Concomitantemente, veio criar uma forma diferente de perspectivar o humor, na medida em que passa a inscrever seis Recursos Cognitivos (RC, de “Knowledge Resources” (KR))¹⁶⁵, ou cinco Recursos Cognitivos, se considerarmos que a Oposição Scriptica (OS) fora já introduzida por Raskin (1985).

Antes de avançar na explicitação dos RC, será proveitoso compreender a noção de *script*, tal como ela é concebida na comumente designada **teoria semântica dos scripts do humor**¹⁶⁶. No entender do precursor desta, Raskin (1985: 81), um *script* é:

¹⁶⁵ Na tradução desta nomenclatura (“Knowledge Resources”), entendeu-se, de modo a facilitar a assimilação e a leitura das siglas, como adequado o uso das iniciais de cada Recurso Cognitivo (RC), respeitando a ordem de aparecimento no termo traduzido. Assim, L, EN, A, S, ML e OS representarão, respectivamente, Linguagem (*Language*); Estratégia Narrativa (*Narrative Strategy*); Alvo (*Target*); Situação (*Situation*); Mecanismo Lógico (*Logical Mechanism*) e Oposição de Scripts (*Script Opposition*). O adjectivo *scriptico/a* serão igualmente utilizados na discussão da TSSH e da TGHV.

¹⁶⁶ Segundo Marta Rosas (2002: 30), a “Semantic Script Theory of Humor (SSTH)” é “informalmente referida no Brasil” como a “teoria dos dois *scripts*”.

Por seu turno, Raskin (1985:18) alerta-nos para o facto de que “What is labelled here ‘script’ has been called ‘schema’, ‘frame’, ‘daemon’, etc. On the other hand ‘script’ has been sometimes reserved for a temporal sequence of frames”. O autor acrescenta ainda que o termo em questão foi extensivamente usado em campos adjacentes como a psicologia, a sociologia, a antropologia, a inteligência artificial, a educação, entre outros.

Vide Capítulo II para revisão da noção de *script* (guião) apresentada por Beaugrande e Dressler (1981: 95) e a caracterização de um guião/argumento fílmico/cinematográfico.

[...] a large chunk of semantic information surrounding the world or evoked by it. [T]he script is a **cognitive structure** internalized by the native speaker and it represents the native speaker's **knowledge** of a small part of the world.

(negrito meu).

Será, então, fácil depreender que toda a informação veiculada por um *script* (guião) activará conexões ou associações com o mundo possível (ou impossível) e convocará sempre situações, procedimentos e actividades que permitam a construção de sentido pelo receptor de um enunciado. Isabel Ermida (2003: 113) observa que o conceito de *script* revela acentuada operacionalidade teórico-crítica,

[...] pois remete para um sistema relativamente estruturado e relativamente previsível de associações. Numa dada situação discursiva, a activação de um *script*, evocado por uma palavra ou conjunto de palavras, permite facilmente fazer inferências e estabelecer ligações de modo a reconstruir o sentido pretendido pelo locutor.

Concretizando: quando, em *BJ*, a personagem epónima é apresentada no escritório sentada à secretária, a trabalhar no computador e a atender o telefone, o público activa automaticamente o *script* de “secretária”, desempenhando várias funções, entre as quais as atrás mencionadas.

Todavia, para Raskin (1985), a estrutura cognitiva interna, que cada falante nativo detém, representa o conhecimento de apenas uma pequena parte do mundo. Assim, o falante nativo é detentor de três tipos de *scripts* distintos: os do “senso comum”, partilhados pelos outros falantes em geral; os individuais, resultantes das suas vivências e quadros de referência de conhecimento particulares e subjectivos; e os restritos, compartilhados por um grupo restrito de indivíduos (família, amigos) com quem o falante convive. Realce-se que Raskin se refere apenas às competências receptivas e produtivas do humor a respeito do falante nativo. Dentro do contexto do humor traduzido para os audiovisuais, tais competências terão que integrar a práxis do tradutor/legendador.

Um outro aspecto dos *scripts*, enquanto mecanismos semânticos, explorado por Raskin é a sua sobreposição, que constitui o caso mais recorrente, ou a sua oposição, não tão assídua no texto anedótico. O texto de uma anedota, segundo o autor (*idem*: 104), poderá ser parcial ou completamente compatível com dois “scripts” distintos. A sobreposição parcial (*idem*: 106) implicará que um dos dois “scripts” evocados, ou até

ambos, não venham a ser aceitáveis como parte interpretativa da ambiguidade intrínseca no texto como se pode observar no próximo quadro.

Quadro 24 – BJD – Ambiguidade: a convocação de dois “scripts”

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO/LEGENDADO
Pam (into mic) to shoppers: Now, anyone else want to have it oeuf? [...] (Now) French. Have it oeuf ... don't be shy, madam ... with the WiseCrack Egg Peeler. [...] Now, nice firm grip [...] put it in the hole ... [...] down up, down up, down ... [...] and off it comes in your hand. [...] Mind the over-spray. Sorry.	Mais alguém quer descascar o oeuf?/ Não seja tímida, minha senhora.// [...] Francês.// [...] Descasque o oeuf / Com o Descascador de Ovos Inteligente. // [...] Assim, pega-se com firmeza. // [...] Coloca-se o ovo na cavidade. // [...] Para cima, para baixo, / e aqui está ele na mão. // [...] Cuidado com o respingo.//

Embora na sua transferência para a língua portuguesa se dilua o jogo de palavras – “have it oeuf/have it off” –, a ambiguidade fonética manifestada, não só pela expressão “to have it oeuf”, facilmente confundida com a locução parónima “to have it off”, portadora de conotação sexual, persiste ao longo da totalidade do enunciado, quer na língua inglesa, quer na portuguesa. Neste caso em particular, conquanto no próprio guião do tradutor seja dada a indicação “(Play on words – oeuf: French for egg – to have it off: expression meaning ‘to have sex’)”, considero que o tradutor/legendador procedeu a uma selecção tradutológica apropriada, mantendo o **empréstimo** do estrangeirismo “oeuf”. Primeiramente, teria de ser garantida a explicitação do frasema parónimo “to have it off”, inviável não só pela falta de espaço na legenda, mas também devido ao tempo de exposição desta.

Em segundo lugar, embora a língua portuguesa, paralelamente a outras línguas, nomeadamente a inglesa, permita a identificação da ambiguidade na relação “alimento comida / alimento sexo”, não proporciona a equivalência adequada, sem informação adicional, entre o alimento “ovo” e o “alimento” provido pelo acto da masturbação. O caso particular que se acaba de referenciar, e seguindo de perto a informação que Mona Baker

(1992: 10-45) discute, constitui uma situação paradigmática de não equivalência ao nível lexical. Para além de enfatizar a ausência de correspondência relacional palavra-a-palavra entre as línguas, a autora define (*idem*: 12) o **significado lexical**¹⁶⁷ como o valor específico de uma palavra ou unidade lexical e a “personalidade” que esta vai adquirindo, através do seu uso, num determinado sistema linguístico. Não obstante a ausência de equivalência lexical, que origina o jogo de palavras “oeuf/off”, mantém-se, na língua portuguesa, a ambiguidade de sentido do enunciado, isto é, uma zona de significação comum ao discurso instrutório de utilização de um electrodoméstico e ao discurso descritivo do acto sexual.

A corroborar a afinidade com o discurso directivo-instrutório e, concomitantemente, instigante à prática auto-erótica, surgem vocábulos e expressões passíveis de configurarem numa área vocabular sobre sexo: “nice firm grip/ [...] down up, down up, down ... and off it comes in your hand [...]”. Na eventualidade de este discurso ser apenas transmitido verbalmente, correria o risco de se criar um equívoco semântico, devido à ambiguidade gerada, em que a sobreposição de dois *scripts* é total, abrindo caminho para duas vias interpretativas.

Ao nível intertextual, reconhece-se a atitude paródica relativamente aos discursos próprios de alguns programas audiovisuais – por exemplo, *Dr. Ruth* e *AB...Sexo*¹⁶⁸ – sobre questões da sexualidade, em que a apresentadora presta, regra geral, esclarecimentos quanto à utilização de brinquedos sexuais auxiliares de obtenção da gratificação erótica.

A acompanhar o enunciado de Pam, observa-se na imagem a pormenorizada descrição do funcionamento do Descascador de Ovos Inteligente, demonstrada publicamente pela personagem. Neste caso, a imagem funciona como elemento desambiguador da informação veiculada verbalmente que poderia levar a crer que se

¹⁶⁷ Recorrendo à obra *Lexical Semantics* de D. Cruse (1986), Mona Baker (1992:13-17) distingue ainda quatro tipos de significado lexical: o proposicional, o expressivo, o pressuposto e o evocado.

Resumidamente, o *significado proposicional* de uma palavra ou enunciado advém da relação estabelecida entre si e aquilo a que se refere ou descreve, e o locutor compromete-se quanto à sua verdade, ao contrário do que acontece com o *significado expressivo* dos vocábulos, cujo sentido se relaciona directamente com os sentimentos e atitudes de quem os emite. Por sua vez, o *significado evocado* provém das variações dialectais e de registo. Por fim, o *significado pressuposto* das palavras deriva de restrições de co-ocorrência, nomeadamente as de ordem selectiva (funcionando como significado proposicional da palavra) e as de ordem colocacional (restrições semanticamente arbitrárias).

¹⁶⁸ Dr. Ruth Westheimer (1928-) é uma terapeuta sexual, considerada pioneira na divulgação da “literacia sexual” e conhecida como apresentadora do programa radiofónico *Sexually Speaking* (1980) a que se seguiu o programa televisivo *The Dr. Ruth Show* (1984). No cenário português só em 2005 surgiu um programa televisivo (TVI) desta natureza, o *AB...Sexo*, com a apresentação a cargo da terapeuta sexual Dr^a Marta Crawford.

tratava de uma instrução para obter satisfação do prazer sexual por meio da prática de onanismo.

Quando a sobreposição é total (Raskin, 1985: 105), significa que os dois “scripts” são perfeitamente compatíveis com o texto da anedota e nada nele denota a existência de algo estranho, redundante ou em falta, relativamente a qualquer um dos “scripts”. Por esta razão, Raskin fala de um tipo de ambiguidade específico, a que chama “ambiguidade equiprovável” (“equiprobable ambiguity” (*idem*: 106)). Assim, a ambiguidade (sob as formas lexical, sintáctica...) está para a sobreposição de *scripts* como a antonímia estará para a oposição de “scripts”.

Por sua vez, estaremos em presença da oposição *scríptica* quando, num texto anedótico, existirem conceitos antonímicos. Através da análise de vários textos anedóticos, Raskin (*idem*: 111) faculta numa síntese, sugerindo as suas conclusões três tipos de oposição entre o real e o não real discernível nas situações descritas ou evocadas pelo enunciado humorístico. Deste modo, o primeiro tipo de oposição *scríptica* tem que ver com a “situação real e a situação não real”, não existente. O segundo tipo introduz os pares opostos “normal/anormal”, ou seja, a situação normal será aquela em que o que é evocado vai ao encontro do nosso horizonte de expectativas, enquanto que o considerado “anormal” se afasta dele. Por seu turno, o terceiro tipo de oposição *scríptica* distingue uma “situação possível, plausível e uma situação, total ou parcialmente, impossível ou menos plausível”.

Como conclui Isabel Ermida (2003: 123), o mecanismo da sobreposição de “scripts” “[...] não é, por si só, suficiente para garantir o carácter humorístico de um enunciado”, visto que só aliado ao mecanismo da oposição de “scripts” se assegurará o efeito humorístico.

Verifica-se ainda que, na actividade de tradução do humor audiovisual, a Teoria Semântica dos *Scripts* do Humor se tem revelado imprescindível, na medida em que se sabe que o “scripts” remete o receptor primeiro¹⁶⁹ (o tradutor/legendador), dotado de conhecimentos linguísticos e culturais, para actividades, vivências ou padrões de comportamento do quotidiano. Como temos tido oportunidade de observar, no humor as vivências e os padrões comportamentais podem assumir contornos diversos daqueles que inicialmente o enunciado (e até o contexto físico) propõem ao nível literal.

¹⁶⁹ Refiro-me aqui a **receptor primeiro**, na acepção do tradutor audiovisual, como a pessoa que toma inicialmente contacto com o texto fílmico, em relação ao público em geral (que, obviamente, não deixa de ser o receptor-alvo).

Não rasurando as vantagens que a análise dos mecanismos semânticos do humor carrou para uma melhor compreensão do fenómeno humorístico, partilho da opinião de Salvatore Attardo (1994: 220) quando argumenta que a teoria raskiniana carece de uma revisão, dado centrar-se exclusivamente na sobreposição e na oposição semântica dos “scripts”, sem discernir outros mecanismos que permitam, simultaneamente, também centrar o estudo no humor referencial.

Os teorizadores acima mencionados abordam a oposição *scríptica* apenas nos textos anedóticos, tornando inadiável a necessidade de repensar que, nos meios audiovisuais, essa oposição poderá surgir na divergência entre a palavra e a imagem (e, por vezes, a banda sonora, os oráculos, etc.), pois ambas são potentes vias de comunicação.

Considerando o enunciado um “script” e a imagem que o acompanha outro, poderemos inferir, do exemplo anterior, que a ambiguidade, gerada pela explicação do funcionamento do Descascador de Ovos Inteligente, reside justamente na sobreposição de “scripts” (palavra/imagem), equiparável à oposição semântica de “scripts”. Concomitantemente, a imagem comporta, por outro lado, um valor desambiguador e, nessa medida, funciona como uma quase antonímia daquilo que as palavras descrevem.

Para além destes aspectos, é ainda digno de menção o facto de Raskin (1985) se ter ocupado unicamente do texto anedótico. Por seu turno, Attardo (1994; 2002) tenta expandir a teoria TSSH, convertendo-a numa outra, TGHV, com aplicabilidade a textos mais extensos, socorrendo-se de outras áreas do saber linguístico. Porém, nenhum dos autores se preocupou em dedicar alguma atenção ao humor presente nos programas audiovisuais, o que, a meu ver, constitui uma evidente lacuna no estudo do humor, considerando a assiduidade do fenómeno humorístico naqueles meios. Aliás, existem na televisão (portuguesa) programas¹⁷⁰ em que se dramatizam exclusivamente anedotas.

Para melhor entendermos o modo como a Teoria Geral do Humor Verbal nos pode auxiliar na dilucidação do humor patente na tradução audiovisual, será conveniente retomarmos a questão dos recursos cognitivos subjacentes aos mecanismos linguísticos do humor.

Como já se afirmou previamente, um dos RCs (Attardo, 1994; 2002: 173-194) é a Oposição Scríptica ou Oposição de *Scripts* (OS, de *Script Opposition* (SO)), ou seja, a **estrutura cognitiva** que fornece informação ao indivíduo, permitindo-lhe estar na posse de

¹⁷⁰ Em Portugal, *Os Malucos do Riso* (realizado por Jorge Marecos Duarte, (desde 1995, SIC) é o exemplo de um programa que constitui um marco na adaptação de anedotas para a linguagem audiovisual.

conhecimentos acerca do modo como o mundo se encontra estruturado, facilitando-lhe a percepção de incompatibilidades pragmáticas e contextuais. A este Recurso Cognitivo acrescem outros cinco: a Língua (L); a Estratégia Narrativa (EN); o Alvo (A); a Situação (S) e o Mecanismo Lógico (ML), sendo a OS o parâmetro mais abstracto de todos os RCs¹⁷¹.

Em linhas gerais, a Língua é detentora da informação necessária à verbalização de um texto na sua organização de elementos funcionais e na sua natureza semântico-lexical. Enquanto recurso cognitivo, a L é responsável pela *punch line*, ou a frase que desencadeia o efeito humorístico, que surge geralmente no final da anedota. É igualmente por meio deste Recurso Cognitivo que podemos parafrasear uma anedota (recorrendo, por exemplo à sinonímia, a construções frásicas alternativas, etc.), ou proceder a pequenas variações deste texto. Contudo, Attardo (1994: 223) alerta para a manutenção do significado e, por conseguinte, para a preservação da intenção humorística. A propósito do que se acaba de enunciar, o autor declara, excluindo o caso das anedotas baseadas em jogos de palavras, ser possível proceder à paráfrase e às pequenas variações textuais aquando da tradução de um texto humorístico, o que se revela merecedor de atenção no campo de trabalho em que esta reflexão se move.

O Recurso Cognitivo da Língua interessa particularmente à tradução para legendagem, dado que sem a L esta prática tradutológica não sobreviveria. Mais: na TAV, um dos modos frequentes de tradução dos enunciados humorísticos recai precisamente no recurso à paráfrase, à sinonímia, e até a outras construções frásicas.

¹⁷¹ Embora todos os Recursos Cognitivos (RCs) possam criar, num texto anedótico, laços de interdependência mútua, cada um deles, determinante daquele que lhe segue, surge estratificado hierarquicamente em consonância com os graus e os tipos de variantes ou de pontos de contacto de anedota para anedota. Por conseguinte, no modelo hierárquico do texto anedótico aparecem por ordem gradual (do menor ao maior) dos níveis de abstracção e de profundidade: 1º - L; 2º - EN; 3º - A; 4º - S; 5º - ML e 6º - OS.

No artigo “Towards a Model of Describing Humour Translation. A case Study of the Greek subtitled Versions of *Airplane!* and *Naked Gun*” Dimitris Asimakoulas (2004: 822-842) propõe um modelo teórico para a tradução/legendagem do humor baseado na oposição da norma (“norm opposition”) e na aceitação da norma (“norm acceptance”). Na sua estrutura interna, este modelo de tradução do humor assenta nas teorias de OS de Raskin (1985) e nos RC que, mais tarde, Attardo (1994) acrescenta à noção de oposição scríptica. Segundo a sugestão de Asimakoulas (*idem*: 825-826) a estrutura externa daquele modelo radica nos factores contextuais, nos quais o autor inclui a imagem do filme os constrangimentos de tradução do meio audiovisual, o conhecimento que se supõe que o sujeito tenha do mundo e a intertextualidade convocada no filme. Embora este modelo de descrição do humor audiovisual me pareça útil, considero mais completos os modelos de análise dos textos audiovisuais com propósitos tradutológicos da autoria de Díaz Cintas (2003b) e de Frederic Chaume (2004), apresentados no Capítulo II. A análise das cenas de *FG* e de *BJD* que se tem vindo a delinear, tem perseguido, de modo mais ou menos sistemático estas vias de análise, adequando-as ao estudo de cenas ou sequências de índole humorística.

A respeito da Estratégia Narrativa (EN), Attardo (*idem*: 224) dá conta do facto de que, na sua configuração, as anedotas exibem um denominador comum, na exacta medida em que comportam alguma forma de organização narrativa (sob o formato de narrativa simples, pergunta/resposta; adivinha; charada, apartes em situações conversacionais...).

Num exemplo, obviamente mais extenso do que a anedota, também se encontram intercalados na Estratégia Narrativa esses mesmos dispositivos do relato (os apartes, a narrativa simples pergunta/resposta; a adivinha e a charada). Observem-se os seguinte apartes extraídos do pensamento de Bridget Jones acerca de Mr. Fitzherbert:

Quadro 25 – BJD – nível de estímulo humorístico: fonético/fonológico e morfológico

Versão original	Tradução legendada TV/DVD A	Tradução para legendagem disponível online B
<p>Bridget (voice over.): Mr Fitzherbert - <i>Titspervert</i>, more like...</p> <p>... Daniel's boss, who stares freely at my breasts with no idea who I am or what I do.</p>	<p>O Sr. Fitzherbert, ou Vistetetas, / o chefe do Daniel, // que me gala os seios sem pudor / e sem saber quem sou ou o que faço. //</p>	<p>Sr. Fitzherbert./ Ele é mais "Titspervert"; // O patrão do Daniel fixa o meu peito/ sem fazer ideia de quem eu sou. //</p>

Em primeiro lugar, sou de opinião de que a versão traduzida quer para a televisão, quer para DVD é, de longe, mais feliz do que a tradução para legendagem que se propõe *online*. Por este motivo, a primeira proposta será aqui objecto de reflexão em detrimento da segunda, visto que aquela se revela mais rica, não só do ponto de vista fonético e fonológico, mas também em termos morfológicos e, consequentemente, semânticos.

Considere-se, então, a questão fonética na transformação do nome de Mr Fitzherbert em *Titspervert*, um quase homófono em inglês, e a sua tradução para Vistetetas em português. Embora os fonemas [f] e [v] sejam, obviamente, distintos, ambos são consoantes fricativas labiodentais, respectivamente, quanto ao seu modo de articulação e à sua zona de articulação – não obstante o [f] ser surdo e o [v] ser sonoro –, sendo o resultado sonoro, *i. e.*, o som produzido, similar. Sublinhe-se ainda que a solução encontrada em português revela, efectivamente, a sensibilidade e o esforço conjuntos, por

parte do tradutor/legendador, por forma a manter a repetição (aliteração) da oclusiva linguodental surda [t] na transição de *Titspervert* para *Vistetetas*.

Esta, para além de patentear um desfecho pleno de sucesso no plano de equivalência fonética, reveste-se, igualmente, de felicidade em termos morfológicos e de registo, na medida em que o tradutor/legendador conseguiu preservar a equivalência semântico-pragmática, procedendo à criação de uma nova unidade lexical. A formação dos nomes próprios *Titspervert* e *Vistetetas* baseia-se em morfemas lexicais já existentes (*Tits* + *pervert* e *Viste* + *tetas*) – repare-se na equivalência léxico-semântica presente em “Tits”/“tet~~as~~”. Observe-se ainda que, de um modo menos literal, porém apropriado, dado o contexto em que foi proferido o enunciado, se procedeu à manutenção de “stare” (“...Daniel's boss, who stares freely at my breasts”) “ver/olhar fixamente” (*Viste*). Uma vez mais se enfatiza o valor da imagem na adequada concreção semântica de qualquer enunciado nos meios audiovisuais: é-nos dada a oportunidade de nos apercebermos de que Mr. Fitzherbert fita, embevecido, os seios de BJ.

Pelo uso restrito da utilização da unidade lexical “Vistetetas”, por parte do falante comum, não considero que se trate aqui de um neologismo na língua portuguesa, tal como ele é identificado por Margarita Correia e Lúcia San Payo de Lemos (2005: 18), em *Inovação Lexical em Português*:

[E]fectivamente, uma dada unidade apenas pode ser considerada neológica em relação à época em que surge e ao estágio imediatamente anterior da língua, ao significado que é actualizado num dado contexto (e que não o era num momento anterior) e ao registo em que ocorre (em relação ao estágio anterior desse registo) e ao registo linguístico em que ocorre (em relação ao estado anterior desse registo linguístico).

Apesar de o neologismo em questão obedecer a vários níveis de novidade distintos (*idem*: 17-18) – a “novidade formal” (uma nova forma significante é), a “novidade semântica” (aquisição de uma nova acepção) e a “novidade pragmática” (por exemplo, na passagem de um registo para outro) – não se detecta um elemento fundamental: apesar de ser sentido como novo pela comunidade linguística (receptores do filme na língua de chegada), o seu uso não se alargou a todos os falantes (apenas fazendo parte da memória de um grupo restrito de receptores do filme) nem tão pouco se fixou como vocábulo de utilização comum.

Outro aspecto susceptível de reflexão, parece-me ser o facto de Correia e Lemos (*idem*: 23-24) abordarem os processos disponíveis para a inovação lexical. Resumidamente, na inovação lexical poder-se-á recorrer a regras da própria língua, à reutilização de vocábulos existentes, mas com novas acepções, à importação vocabular de outras línguas e, para terminar, à criação *ex nihilo* (*i. e.*, a partir do nada, sem qualquer motivação semântica). Neste sentido, considero que a tradução de “Fitzherbert” para “Vistetetas” não foi criada *ex nihilo*, devido a ter havido uma motivação semântica explícita (a manutenção da equivalência semântico-pragmática humorística por parte do tradutor, impulsionado pelo TO), resultante da reutilização de vocábulos existentes (“viste” e “tetetas”). Aliado à ausência de disseminação e de consolidação daquele vocábulo entre a comunidade linguística (neste caso, a portuguesa), proponho designar este mecanismo de criação lexical na tradução como **inovação lexical *ad hoc***.

Em face da discussão que se acaba de fazer acerca do exemplo dado, conclui-se que a tradução que mais facilita o acesso ao humor, através das alterações grafémicas, fonéticas, morfológicas e semânticas, ao receptor das legendas em português é a realizada em **A**, já que em **B** se procede à manutenção do mesmo nome próprio (*Titspervert*). Com efeito, esta manutenção coloca em perigo a inteligibilidade do humor inerente ao enunciado, na medida em que o alvo do texto legendado **B** poderá ou não ser conhecedor da língua inglesa. Além de não ter evidenciado capacidade e flexibilidade linguísticas satisfatórias, o tradutor/legendador da versão **B** também não demonstrou sensibilidade, consciência e cumplicidade humorísticas que lhe permitissem mediar o significado equivalente ao estímulo humorístico original. Deste modo, pode afirmar-se com segurança que o público-alvo sofreu uma perda semântica desnecessária devido a esta falha que se irá repercutir na cena em que BJ, numa sessão pública do lançamento de um livro, apresenta em pensamento, retomando o estímulo humorístico anterior, o seu chefe como *Mr.Titspervert* em vez do seu nome verdadeiro. Esta questão encaminha-nos para a entidade Alvo enquanto Recurso Cognitivo.

Relativamente ao Alvo (A), Attardo (1994: 223-4) apresenta-o como um Recurso Cognitivo que tem que ver com a selecção de um indivíduo, ou grupo de indivíduos, receptor(es) a quem se dirigem as anedotas.

Naturalmente, este RC também é útil para o tratamento tradutológico de cada enunciado humorístico a legendar, na medida em que o alvo a que o filme se dirige,

dependente de factores como a faixa etária do público, a sua caracterização (público geral, comunidades de Surdos, ou de pessoas com deficiência auditiva, e de invisuais) poderá ser determinante no que respeita à escolha da própria modalidade de TAV (legendagem, dobragem, adaptação e audiodescrição) e até das escolhas vocabulares e de registo linguístico. Torna-se, portanto, vital optar em conformidade com as coordenadas que se acabam de enunciar, por forma a facilitar a veiculação e a manutenção do humor na L/CT.

No âmbito dos Estudos sobre Tradução, Reiss & Vermeer, propuseram a **Skopostheorie**, (a **teoria do escopo**¹⁷²), nos finais dos anos (19)70 e inícios dos anos (19)80. Segundo estes autores, um texto traduzido deve ser determinado por duas regras: a) a da interacção entre o texto e a função, ou o escopo (alvo) do seu propósito; b) a da possibilidade de o escopo poder variar de acordo com o público-alvo (Shuttleworth e Cowie, 1997: 156). Evidentemente que, na minha perspectiva, o receptor de qualquer tradução deve ser sempre um elemento a ponderar na realização de uma tradução; no entanto, não encaro esta entidade como medida absoluta para a TAV, ou a instância em torno da qual se deva, exclusivamente, proceder à negociação de sentidos. Como é óbvio, exceptuam-se aqui os casos da adaptação e da audiodescrição, ou seja, da tradução para grupos de receptores especiais: os Surdos ou pessoas com surdez adquirida e os invisuais ou pessoas com cegueira adquirida.

Pelos motivos atrás apontados, e por mais desafiadora que a teoria do escopo se apresente na acção tradutológica, no campo da tradução para a legendagem do humor vocacionada para o um público geral, continuar-se-á a eleger o recurso cognitivo Alvo, que não se afigura tão redutor como aquela teoria.

Admite-se que, eventualmente, o Alvo possa exercer um poder de tal maneira delimitador ao ponto de haver testemunhos factuais relativamente a este domínio. Zabalbeascoa (*in*: D. Delabastita, 1996: 246) enfatiza este aspecto, ao distinguir o caso da dobragem da série cómica *Fawlty Towers* (BBC, 1975-1979) para catalão. Resumidamente, a série descreve a vida quotidiana num hotel gerido por alguém muito incompetente para o exercício dessas funções, Mr. Fawlty (cujo nome é sintomático da sua inépcia), e um dos elementos que compõem a lista do pessoal a trabalhar naquele local é Manuel, oriundo de Barcelona. Além da sua caracterização física, segundo o estereótipo do

¹⁷² “Escopo” provém do grego *skopós, oû*, que significa “alvo, intenção, objectivo”, embora tivesse chegado à língua portuguesa (c. 1677) pela via latina *scopu, i*, mantendo o significado anterior (Houaiss e Villar, 2004: 1208).

homem latino (baixo, moreno com bigode), Manuel é retratado e reputado como sendo estúpido. Ora, na versão catalã, Manuel é rebaptizado com o nome Jalisco, e, além disso, a sua nacionalidade é mexicana. Enquanto que, para os produtores britânicos, Barcelona representa uma cidade tipicamente espanhola e a personagem de Manuel retrata o estereótipo espanhol visto à luz dos britânicos, os catalães não têm a percepção de serem um estereótipo de referência para os ingleses. Acresce que, conforme informa Zabalbeascoa (*ibidem*), muitos catalães nem sequer consideram o castelhano como a sua língua materna. Logo, o estereótipo do espanhol vindo de Barcelona não seria bem aceite pelo público-alvo catalão a que se destinava. Salienta o autor que seria, de igual modo, considerado ofensivo proceder-se à eleição de uma outra cidade espanhola (Madrid ou Sevilha) e que, para evitar situações de desconforto por parte da audiência, a deslocação Espanha/México conseguiu acautelar a eventual incomodidade do público.

O debate em torno da problemática do Alvo e o exemplo supradescrito conduzem ao destaque conferido a outro Recurso Cognitivo: a Situação (S). Em consonância com o expresso por Attardo (1994: 225), existem anedotas que prescindem de uma situação, conquanto, na sua maioria, as anedotas apresentem um determinado quadro contextual – os objectos, os participantes, os instrumentos, as actividades, etc. –, como se de “adereços da anedota” se tratasse. A Situação constitui, *grosso modo*, o contexto evocado pelo humor (*vide* subponto III.3.3.1, respeitante ao valor do contexto). Deve enfatizar-se que, geralmente, no caso dos filmes, a situação ou o contexto físico e/ou psicológico-social são apresentados através da imagem ou descritos por uma personagem.

Um outro Recurso Cognitivo (Attardo, 1994: 225), cujo relevo para o estudo do humor não deixa margem para dúvidas, é o Mecanismo Lógico (ML). Através deste RC, somos guiados no trajecto tendente à resolução das eventuais incongruências patentes no enunciado humorístico. O propósito operatório do ML concretiza-se na determinação de um, entre os vários sentidos, ou Oposição de *Scripts*, que um enunciado humorístico possa encerrar. Os sentidos detectados no material que compõe o humor verbal poderão surgir sob a forma de uma justaposição simples ou falsas analogias ou de inversão da figura/base. O Mecanismo Lógico é o que pressupõe e incorpora a lógica “local”, *i. e.*, uma lógica jocosa, verosímil dentro do mundo criado pela própria anedota ou do mundo possível criado pelo texto anedótico. Portanto, o que frequentemente o público de cinema aponta como indicador de incongruência numa cena ou num filme – **incongruência extrafílmica**

– pode funcionar como **congruência intrafílmica**, na medida em que o mundo ficcional audiovisual assim o determinou. Daí que, na generalidade, o que, aparentemente, é linguística e paralinguisticamente congruente dentro do universo possível cinematográfico se revele uma fonte inesgotável de humor pela sua incongruência no mundo exterior, dito real. Não significa isto que, dentro de um filme, não seja detectável a **incongruência intrafílmica** – aliás o humor absurdo deve grande parte da sua subsistência à incongruência desta natureza.

A ficção cinematográfica abre caminho para a instauração da **congruência intrafílmica**, onde ingressam todos os tipos de acontecimentos inverosímeis. Isto justifica que o receptor de *FG* não fique paralisado pelo estranhamento ao ver Gump a interagir com personalidades históricas¹⁷³ ou que não venha a ser cúmplice na aceitação de que foi a personagem a idealizar o “smiley”, e não Harvey Ball (1921-2001), em 1963. Da colisão entre a verdade ficcional e a verdade aparentemente real, ou seja, entre a congruência intrafílmica e a **congruência extrafílmica**, do mundo do receptor, emerge a referência humorística. Quando assim é, o tradutor/legendador deverá mostrar-se conivente na manutenção da congruência intrafílmica, por mais que esta contradiga o mundo real.

Um evento paradigmático do ML ou da lógica “local” instituída pelo universo possível é-nos legado através de várias atitudes de *FG*, nomeadamente o facto de o protagonista correr sem destino e sem objectivo pelos estados do seu país e ter levado uma multidão a segui-lo pelos mesmos motivos. A avolumar esta postura incongruente (aos olhos da audiência cinematográfica), *FG* opta por continuar a trabalhar, cortando a relva gratuitamente, mesmo depois de saber que é multimilionário.

De acordo com o comportamento idiossincrático de Gump, tal opção é verosímil e congruente, coadjuvando até a construção da sua *persona*, enquanto ser despojado de ambição pelas coisas materiais, algo raro na sociedade ocidental contemporânea. Porém, quando comparado com o mundo real, fora do ecrã, o mundo possível em que a personagem vive, representa, para a generalidade do público-alvo, pela sua invulgaridade, quase um acontecimento estranho, insólito, contradizendo o desejo habitual do cidadão comum: enriquecer, deixar de trabalhar ou trabalhar apenas onde e quando se quer. Esta atitude quase inédita é geradora de humor pela incongruência que comporta.

¹⁷³ Como por exemplo, Bear Bryant (1913-1983), um famoso treinador de futebol americano, na Alabama University e o cantor Elvis Presley (1935-1977), entre outras individualidades sobejamente conhecidas.

Quadro 26 – FG – Incongruência extrafílmica

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO/LEGENDADO
<p>Forrest Gump (voice-over):</p> <p>Now Mama said there's only so much fortune a man really needs, and the rest is just for showing off. So I gave a whole bunch of it to the Four square Gospel Church... and I gave a whole bunch to the Bayou La Batre Fishing Hospital...and even though Bubba was dead and Lieutenant Dan said I was nuts, I gave Bubba's mama Bubba's share. You know what? She didn't have to work in nobody's kitchen no more. That smells wonderful. And'cause I was a gozillionaire and I liked doing it so much, I cut that grass for free.</p>	<p>A minha mãe dizia que um homem/ só precisa de um tanto, // o resto é só para fazer figura. // Portanto, dei uma boa maquia// à Igreja Foursquare Gospel. / E outra ao Hospital dos Pescadores/ em Bayou La Batre. // E embora o Bubba tivesse morrido, / e o Tenente Dan me chamasse doido, // mandei a parte do Bubba à sua mãe. // E sabe que mais? // Nunca mais cozinhou para ninguém.// Que bem que cheira. // E como era multimilionário/ mas gostava tanto de o fazer, // cortava a relva de graça.//</p>

Isabel Ermida (2003: 134) convoca alguns exemplos em que se desafia o ML, pelo absurdo das situações incongruentes criadas, entre elas “[...] lavar os dentes sem mexer a escova, mas sim a cabeça [...]”. Na minha opinião, excluindo as questões puramente tecnicistas, no campo cinematográfico a operacionalidade do ML oferece dois níveis de análise: o das acções (gestos, atitudes e efeitos visuais) e o linguístico (incluindo os efeitos sonoros em que se faz uso da palavra). Obviamente, o último apresenta um maior grau de opacidade semântica não só ao tradutor, como também ao receptor do filme. Observemos então a conversa telefónica entre BJ e Jude, quando aquela se apercebe da presença do patrão e tenta disfarçar o assunto em discussão, dissimulando falar com outra pessoa sobre aspectos relacionados com questões literárias e, portanto, admissíveis no contexto das suas funções na empresa.

Quadro 27 – BJD – Incongruência intrafílmica e extrafílmica

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO/LEGENDADO
1- Bridget (into phone) to Jude: Is some people's opinion – of Kafka ... but they couldn't be more wrong. This book is a searing vision of the wounds our century has inflicted on traditional masculinity. ... It's positively ...	São opiniões de algumas pessoas/ sobre Kafka...// mas não têm razão nenhuma.// Este livro é uma visão dura das/ feridas que o nosso século infligiu... // na masculinidade tradicional. //
2- Jude: ... Vonnegutesque	É definitivamente "Vonnegutesca".//
3- Bridget (into phone) to Jude: Thank you for calling, Professor Leavis.	Obrigada por ter telefonado, / Professor Leavis. //
4- Cleaver to Bridget: Guest list for launch party. [...] F R Leavis? [...] Wow. [...] (Wow.) What, <u>the</u> F R Leavis who wrote 'Mass Civilisation And Minority Culture'? [...] The F R Leavis who died in 1978?	Lista dos convidados/ para a festa de lançamento. // [...] NT [...] Uau. // [...] O F.R. Leavis do livro "Civilização de/ Massas e Cultura de Minorias"?// [...] O F.R. Leavis/ que morreu em 1978? //

Evidentemente que BJ só se consciencializa da gravidade da sua ignorância – que desemboca na incongruência intrafílmica – depois de Daniel Cleaver a ter informado de que Frank Raymond Leavis (1895-1978) havia falecido, pressupondo-se, logicamente, que era temporal e fisicamente impossível que a empregada mantivesse naquele momento a conversa que fingiu ter com o crítico literário e editor (inglês). É igualmente neste preciso momento que a maioria do público, possivelmente desconhecedor dos factos enunciados por Cleaver, se apercebe do humor que deflui da coexistência conspícua dos dois tipos de incongruência: a intra e a extrafílmica.

Qual a proficuidade dos Recursos Cognitivos para o estudo da tradução do humor audiovisual? Em virtude do que se explanou a respeito de cada um dos Recursos Cognitivos e dos exemplos que foram sendo apresentados, pode adiantar-se, sem hesitação, que os RC explicitam, de modo inequívoco, a premissa em que aqui os inscrevi, *i.e.*, o facto de que o humor e o ambiente cognitivo/a inteligência se encontram, efectivamente, correlacionados. Resumidamente, significa isto que o profissional da TAV deverá:

- conhecer (pelo menos) duas línguas (L, ou melhor, duas línguas e as respectivas culturas);
- respeitar as estratégias narrativas (EN) e diversificá-las apenas quando necessário;
- demonstrar sensibilidade humorística para proceder à tradução e, muitas vezes, à adequação da forma como veicula o humor ao público-alvo (A) a que se destina e à situação (S) ou ambiente contextual do próprio filme e o da L/C receptoras, sendo que o contexto (técnico) do meio de difusão é igualmente importante;
- consciencializar-se de que nem todos os mecanismos lógicos (ML) são traduzíveis na L/C em que o filme será visionado;
- afastar-se, tanto quanto possível, da alteração da oposição de *scripts* (SO), pois a manutenção desta oposição concorre para o efeito humorístico, excepto nos casos em que a L/CC careça de sentido completo ou a modalidade de tradução (legendagem, adaptação, etc.) não o permita, pela sua extensão, por exemplo.

A utilidade dos RC, na disseminação do humor audiovisual, provém, não só da oportunidade de estabelecer as semelhanças estruturais das anedotas, mas sobretudo da possibilidade de analisar textos mais longos do que a anedota, o que é de todo o interesse para o âmbito deste estudo.

No entanto, subscrevo o que o autor (Attardo, 2002: 184, *in*: Vandaele (ed.)) dos seis Recursos Cognitivos defende, ao declarar que a tradução que respeite todos os parâmetros (L, A, EN, S, ML e OS) poderá converter-se numa utopia, dado que Attardo não se mostra muito confiante em relação à noção de “tradução perfeita ou absoluta”¹⁷⁴. Por outro lado, assevera o autor (p. 184) que uma tradução que não valorize qualquer um dos RC não poderá, obviamente, ser considerada como tal. Poderá ainda indiciar algumas situações desfavoráveis para o tradutor: ora é emblemática do não reconhecimento da piada no TO, ora aquele não traduziu convenientemente a piada, não sendo, portanto, fiel à própria estética do texto humorístico.

¹⁷⁴ Na medida em que a tradução perfeita será: “[...] a ‘perfect’ translation that corresponds *in all aspects* to the txt in SL [Source Language]. Note that when say “in all aspects” I mean all connotative and denotative aspects, not just “in the relevant aspects” or some such pragmatically weakened reading” (Attardo, *in*: Vandaele (ed.), 2002: 190).

No contexto da TAV, as situações prejudiciais para a apreciação positiva da prática profissional do tradutor redundariam na verificação de um, ou vários, dos seguintes aspectos:

- a) a ausência de **sensibilidade e de consciência humorísticas** – o tradutor não reconhece e mostra-se incapaz de identificar quer o estímulo, quer o efeito humorístico na cena do filme;
- b) lacunas na capacidade de **comunicar humor**, de acordo com a sua relevância num dado contexto situacional e/ou em consonância com o público-alvo predefinidos;
- c) deficiências na **competência de tradução** e na **competência humorística**, tendo em conta os constrangimentos técnicos (**competência técnica**) inerentes aos meios audiovisuais, ou seja, um hiato evidente na formação da **competência de tradução do humor audiovisual** do profissional de TAV.

Esta circunstância esclarece o motivo pelo qual Attardo (p. 183) recomenda que o tradutor de textos humorísticos respeite todos os Recursos Cognitivos sempre que possível. Porém, se necessário for, a tradução poderá diferir num nível baixo, devido a razões de ordem pragmática. Consequentemente, após a análise da tradução de algumas anedotas (do alemão para as línguas inglesa, italiana e francesa), o autor (*ibidem*) refere de modo abreviado:

[...] the General Theory of Verbal Humour *already incorporates a simple theory of humor translation*, if we limit translation to simple meaning correspondence: keep all Knowledge Resources (except Language) the same. So the simplest approach to translation is: substitute Language in TL for Language in SL.

Em certa medida, a TGHV parece amoldar-se perfeitamente à tradução do humor. Todavia, no que respeita a tradução do humor audiovisual, não se afigura assim tão linear a simples substituição de uma língua para outra. O processo da TAV implica um grau suficientemente complexo de mecanismos de transferência linguístico-cultural. Além disso, a natureza contextual em que surge a palavra (oralizada ou escrita) no filme é determinante. Existe ainda uma parte importante do percurso a trilhar, dadas as contingências técnicas que determinam as escolhas linguísticas e as relações geradas pela simultaneidade da ocorrência palavra/som/imagem.

De acordo com Walter Nash ((1985) 1994: 12) – conquanto este autor não se refira às circunstâncias da TAV mas à anedota – a linguagem do humor, tal como qualquer outra tipologia textual, segue padrões linguísticos enfeudados a variadas áreas da linguística (fonologia, grafologia, sintaxe, lexicologia e semântica).

Embora se considere esta lista incompleta, visto que a pragmática desempenha um papel fundamental na transmissão do humor, sustenta-se que algumas taxonomias, sobre este assunto, legadas ao longo dos tempos, sirvam de ponto de partida para uma análise dos mecanismos linguísticos de maior destaque na regência do humor.

A **repetição**, nas suas variadas formas (aliteração, assonância, etc.), constitui uma fonte inesgotável do humor a que as comédias audiovisuais não são imunes. Em *FG*, uma das grandes repetições com que Robert Zemeckis pontua a longa-metragem concorre, concomitantemente, para a marcação do humor (o *comic relief*) em momentos fulcrais e sérios, originando as sequências que a seguir se enumeram:

1º momento – quando se alude à morte do seu amigo Bubba na guerra contra o Vietname:

Quadro 28 – FG – Repetição: paralelismo estrutural (a)

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO/LEGENDADO
<p>Forrest Gump (voice-over): Bubba was my best good friend. And even I know that ain't something you can find just around the corner. Bubba was going to be a shrimping boat captain, but instead, he died right there by that river in Vietnam. That's all I have to say about that.</p>	<p>O Bubba era o meu melhor amigo.// Até eu sei que não se encontram/ ao virar da esquina. // O Bubba ia ser capitão/ dum camaroeiro, // mas em vez disso morreu naquele rio, no Vietname. // E mais não digo. //</p>

2º momento – boicote (desligam o microfone) ao testemunho público de FG sobre a guerra do Vietname na manifestação para pacifistas norte-americanos

Quadro 29 – FG – Repetição: paralelismo estrutural (b)

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO/LEGENDADO
1- Forrest Gump: In Vietnam... [Feedback] [Silence]	No Vietname... // [...]
2- Pacifist 1 to military soldier: What the hell are you do— I'll beat your head in, you goddamn oinker!	Mas que raio... // Rebento-te com os miolos, / porco maldito! //
4- Forrest Gump: Jesus Christ! What did they do with this?	Jesus Cristo! / Como é que se liga isto? //
5- People from the crowd: Can't hear you! Can't hear anything! 6- Pacifist 1 to military soldier: This...This one! Give me that! Speak up!	Não se ouve! // Não se ouve nada! // É este aqui! Dá cá isso! // Fala mais alto! //
7 - Forrest Gump: That's it. And that's all I have to say about that.	E é tudo. // É tudo o que tenho a dizer/ acerca daquilo. //
8 - Pacifist 2 to Forrest Gump: You said it all.	Mesmo em cheio, meu. Disseste tudo. //

3º momento – aquando do falecimento da mãe de Forrest

Quadro 30 – FG – Repetição: paralelismo estrutural (c)

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO/LEGENDADO
1- Forrest's mother: I will miss you, Forrest.	Sentirei a tua falta, Forrest.//
2- Forrest Gump (voice-over): She had got the cancer and died on a Tuesday. I bought her a new hat with little flowers on it. And that's all I have to say about that.	Tinha apanhado o cancro, / e morreu numa terça-feira. // Comprei-lhe um chapéu novo, / com florzinhas. // E mais não digo acerca disso. //

A matéria em discussão (guerra e morte) torna-se incomportável, quase impossível de discutir, parecendo-me sensata a escolha de Forrest, uma personagem com limitações cognitivas como é retratado desde o início da trama, a pessoa encarregada de transmitir ao público em geral a ideia de que há vivências inevitáveis, em relação às quais as palavras deixam de cumprir a sua função primeira, tornando-se dramática e profundamente incomunicáveis, porque insuficientes, e, de modo paradoxal, supérfluas,

independentemente de quem as diz ou sente. Por este motivo, contrariamente às expectativas, alguém comenta: “You said it all”.

A repetição de “and that’s all I have to say about that” funciona como um refrão reverberante ao longo do filme. Daí que o trabalho do tradutor/legendador em fazer surgir este refrão invariável nas três instâncias fosse imperativo, facto que não se verifica nos quadros a que este comentário se reporta. Consequentemente, em termos de análise macrotextual, assinala-se o facto de o tradutor/legendador não ter conseguido a manutenção coesiva por meio da repetição, tal como o texto original bem patenteia, indiciando, assim, uma menor intensidade no efeito perlocutório dos enunciados.

Ao nível da análise microtextual, embora as expressões equivalentes encontradas em português não sejam desadequadas, em relação ao enunciado original, desagrega-se a rede coesiva proporcionada pelo paralelismo estrutural, que coadjuvava o alinhavar do percurso de vida de Forrest enquanto pessoa simples, com um idiolecto caracterizador dessa singularidade.

Desconhecendo as circunstâncias que presidiram à realização da tradução/legendagem, atrevo-me, no entanto, a colocar novamente a questão da premente necessidade de se visionar o filme e de se ler completamente o guião do filme antes de o traduzir. Findas estas etapas, convém desenvolver um minucioso trabalho de revisão, com vista a detectar precisamente, entre outros aspectos, os problemas de ausência de intensidade coesiva de sequências paralelas desta natureza.

Ao longo de *FG* é ainda detectável uma outra repetição que pontua o filme¹⁷⁵ e o próprio FG enquanto personagem principal: “Run, Forrest! Run!”. Pela sua reiteração, quase reminiscente do papel consignado ao coro na dramaturgia grega clássica, este paralelismo estrutural favorece não só a coesão fílmica, como também robustece a sua coerência. Neste sentido, poder-se-á afirmar que, neste caso particular da tradução do filme em análise, não se perpetua a coesão textual por meio da repetição frásica. Significa isto que o padrão organizacional, respeitador do elo repetitivo, tal como Beaugrande e Dressler (1981: 184) o defendem, não encontra aqui sustentação, chegando mesmo a ser colocado em risco a própria coerência tradutológica.

¹⁷⁵ As palavras de Jenny “Run, Forrest! Run” no regresso da escola (Primária) voltarão a ecoar na boca da assistência nos jogos de futebol americano; serão ainda o conselho de Jenny a Forrest antes de este partir para a guerra no Vietname, onde também Bubba as usa para que Forrest se salve do ataque de que o seu pelotão fora alvo.

A repetição com traços intertextuais de ordem hetero-autoral é igualmente frequente em FG, como o seu modo de apresentação às pessoas “My name is/I’m Forrest. Forrest Gump”. Na verdade, Forrest Gump e James Bond, ou o Agente 007, são duas personagens ficcionais detentoras de personalidades e de experiências cognitivas bastante distintas. Por conseguinte, detecta-se o intento paródico no paralelismo antitético Gump/Bond, almejando a série de longas-metragens *007...*, inspiradas na obra literária de Ian Fleming (1908-1964), criador do agente secreto britânico em *Casino Royale* (1953) e nos treze romances de espionagem que lhe sucederam.

No filme *BJD* também se verificam ocorrências de repetições frásicas, quando, por exemplo, na cerimoniosa sessão de lançamento do livro *Kafka’s Motorbike*, em que estão presentes alguns dos nomes internacionalmente sonantes da literatura inglesa, tanto BJ como Daniel Cleaver interpelam, contra todas as expectativas socialmente aceites naquela situação, Salman Rushdie para lhe perguntarem a localização da casa-de-banho.

III.3.3 – O que é humorístico difere de indivíduo para indivíduo

O modo como apreendemos o humor reveste-se de grande complexidade e torna-se, por esta razão, fundamental dispensar atenção acrescida ao trabalho de tradução do texto humorístico.

A despeito da crença comum de que há piadas universais, quando neste trabalho se advoga que o humor difere de indivíduo para indivíduo, implica-se, por extensão, que aquele se altera de contexto para contexto, já que, enquanto ser social, o indivíduo é aqui tomado como uma entidade que integra uma estrutura sociocultural independentemente da sua situação geográfica. Daí que seja ajustado o argumento de Toury (1995: 26; 29) ao asseverar que:

[T]here is no way a translation could share the same systemic space with its original; not even when the two are physically present side by side. This is not to say that, having been severed from it, a translation would never be in a position to bear on the source culture again, on occasion even on the source text itself. [...] On the other hand, translation activities and their products not only can, but do cause changes in the *target* culture.

Face a esta afirmação, sublinha-se a visão do autor (p. 29) quando sustenta que a tradução constitui um facto cultural e que necessita de ser contextualizada, a fim de cabalmente cumprir a sua função enquanto produto comunicacional. Esta postulação ajuda

a compreender os motivos pelos quais Toury defende que, enquanto se procede a uma tradução, esta seja constantemente objecto de revisão (análise de significações), de acordo com um processo de negociação contínuo.

III.3.3.1 O valor do contexto

A questão do contexto no universo da TAV foi afluída aquando da discussão sobre situacionalidade, uma das sete propriedades de textualidade, em consonância com Beaugrande e Dressler (1981) e do debate acerca dos Recursos Cognitivos, propostos por Salvatore Attardo (1994; 2002). Embora todos (L, EN, A, S, ML e OS) confluem para a produção e/ou recepção (a tradutológica incluída) do humor, são a *Situação* e o *Alvo* que se destacam no debate do estudo do contexto evocado pelo humor na L/CP e a preservar, tanto quanto possível, por parte do tradutor/legendador na L/CC.

Efectivamente, é inquestionável o valor do contexto em que decorre a interacção verbal e situacional humorística. Em sintonia com este pressuposto, Delia Chiaro (1992: 5-6) nota que:

[E]veryone is capable of producing laughter, yet different people are amused by different things, so let us try to identify what, if anything, may be considered funny universally. There are situations which may be seen as funny universally in all western societies.

A universalidade do humor, neste caso concreto, reduz-se à cultura ocidental, comprovando precisamente o conjunto de postulados que venho defendendo: **o que é humorístico não é universal** (ao contrário do riso); o que é humorístico **produz efeitos diferentes** em indivíduos diferentes; o que é humorístico difere de indivíduo para indivíduo e, finalmente, o que é humorístico **está sujeito a mutações**, de acordo com as alterações das conjunturas histórico-culturais e linguísticas.

Aliás, Attardo (2002: 182) coloca em evidência que “[...] each culture, and within it each individual, will have a certain number of scripts that are not available to humour (*i.e.* about which it is inappropriate to joke)”, o que torna lícita a inferência de que, paralelamente à atenção ao público-alvo a que se destina o programa audiovisual, os aspectos ou pormenores desta natureza deverão ser sempre sopesados no processo de negociação semântica inerente à *praxis* tradutológica.

A propósito da questão da (não) universalidade do humor, Critchley, na sua obra *On Humour* (2002: 67), expende considerações singulares, assinalando que:

[T]he fact that all cultures laugh might be a formal universal truth, of the same order as admitting that all human beings eat, sleep, breathe and defecate, but it tells us nothing at the level of a concrete context, and that is where matters begin to get difficult and interesting.

O autor considera pertinente sublinhar que, dentro da mesma cultura ou até no interior de uma comunidade, o humor pode desempenhar papéis distintos no tocante à sua recepção, aceitabilidade e reacção. Díaz Cintas (2003b: 253) corrobora esta ideia, aplicando-a ao humor audiovisual: “[C]ierto es que el humor es un sentimiento social, distinto y peculiar en cada sociedad y que diferentes culturas, y en casos extremos diferentes directores, lo conceptualizan de manera diferente e encuentran lo cómico en situaciones dispares”.

Para além disto, os tradutores/legendadores portugueses, que responderam às questões específicas sobre a tradução do humor audiovisual (*cf.* Anexo 8 questão nº 3), mostram-se unânimes em subscrever o ponto de vista formulado por Díaz Cintas (*ibidem*). Referem aqueles o considerável grau de dificuldade implicado na tradução do humor, ora ao nível linguístico, ora ao cultural, particularmente no que respeita ao tratamento de expressões idiomáticas e de jogos de palavras. Sob o ponto de vista técnico, os tradutores/legendadores entendem ainda que o ritmo dos diálogos e a própria imagem, *i. e.*, a sincronia entre a palavra escrita e a imagem são determinantes no resultado (in)feliz da TAV. Muitas vezes, a tradução audiovisual fica penalizada devido a problemas de incoincidência entre o estímulo humorístico verbalizado e o que a imagem mostra.

Na opinião de Critchley (2002: 67), o humor é local e o sentido de humor emerge especificamente do contexto, pelo que conclui que “[A]nyone who has tried to render what they believe to be a hugely funny joke into a foreign language only to be met by polite incomprehension will have realized that humour is terribly difficult to translate, perhaps impossible”. Este argumento reconduz-nos a questões cruciais, cuja discussão foi ampliada no Capítulo II, nomeadamente a da complexidade em verter o humor linguístico nos meios audiovisuais, imputável a limitações técnicas; a do recurso a estratégias de redução, total ou parcial; e a da impossibilidade de o tradutor/legendador se poder valer das notas de rodapé, reduzindo as suas opções à explicitação ou à adição de informação muito sucinta.

Recuperando o testemunho anterior de Delia Chiaro (1992), mesmo no seio da sociedade ocidental, a autora refere que, apesar de as séries cómicas (como é o caso das comédias de situação *Monty Python*, *Fawlty Towers*, ‘*Allo, ‘Allo, Yes, Prime Minister*)¹⁷⁶, lançando mão de uma galeria de personagens, imediatamente conotadas com a cultura britânica que nelas se revê parodiada, serem bem sucedidas no contexto universal anteriormente referido, o uso de outros estereótipos, por exemplo o do padre anglicano em *Bless me, Father*, é “[...] far too culture-specific to hope to amuse Roman Catholic Italy” (pp. 6-7). Consequentemente, nas palavras da autora, e que subscrevo: “[...] when a comic situation is too culture-specific it will not be seen as amusing outside the culture of origin”.

Assim se compreende o leque de constrangimentos com que o cómico de situação ou referencial (*de re*), e, principalmente, o humor de cariz linguístico (*de dicto*), se defrontam na sua diáspora de cultura em cultura¹⁷⁷.

Henri Bergson ((1900)1978: 57), por seu turno, advoga que talvez seja artificial considerar a comicidade de palavras uma categoria especial, na medida em que muitos dos exemplos de cómico de situação são muitas vezes comunicados pela palavra. Esta mesma reserva se pode extrapolar para o caso do meio audiovisual, quando nele queremos detectar instâncias de comicidade. Pretende-se com isto alertar para o facto de que, ao analisar o texto audiovisual, não se pode centrar o nosso enfoque exclusivamente sobre a palavra, isolando-a da imagem, isto é, do contexto situacional em que ela é proferida. Mais: idealmente, a significação e a descodificação da palavra proferida pelo actor no filme oferecerão ainda mais resistência, se se tiver em conta o esforço extraordinário solicitado ao tradutor para que haja uma perda menor de sentido, quer em termos linguísticos, quer em termos culturais. Por este motivo, se convoca a distinção bergsoniana entre “[...] o cómico que a linguagem exprime e o que ela cria” (*idem*: 57). Bergson prossegue, fazendo notar que:

¹⁷⁶ *Monty Python’s Flying Circus* (BBC, 1969-1974), *Fawlty Towers*, (BBC, 1975-1979), *Bless me, Father* (David Askey, 1978-1981), *Yes, Prime Minister* (BBC, 1980-1988) e ‘*Allo, ‘Allo*, (BBC1, 1982-1992).

¹⁷⁷ A noção de humor referencial, por oposição ao humor verbal, já patente nos escritos de Cícero (106-143 a. C.), em *De Oratore* – como Attardo (1994: 27) testemunha: “[I]n Cicero’s terminology jokes (*facetiae*) can be “about what is said” (*dicto*) or about “the thing” (*re*) [...]” –, poderá, por conseguinte, auxiliar-nos na compreensão da importância do contexto em que os enunciados humorísticos são proferidos. Attardo (*ibidem*) adverte ainda para o facto de existirem autores que denominam estas realidades linguísticas de outro modo: “[A]mong those [humor researchers] who use the distinction with a different terminology are Morin (1966: 181) “referential vs semantic,” Eco (1983) “situational play vs play on words,” Guiraud (1976) “bon mots vs puns,” Hockett (1973) “prosaic vs poetic”.

[O] primeiro poderia, em rigor, traduzir-se de uma língua para outra, sob pena, entretanto, de perder grande parte do seu vigor ao transpor-se para uma sociedade nova, diferente por seus costumes, literatura e sobretudo por suas associações de ideias. Mas o segundo é em geral intraduzível. Deve o que é à estrutura da frase e à escolha das palavras.

Além destes aspectos, não nos podemos alhear do facto de existirem situações sociais determinantes daquilo que consideramos, ou se convencionou ser ou não humorístico, como ilustra Vandaele (2002: 157): “[P]rototypical humour feelings are spontaneous but humour can be conventionally forced via cues, the right preliminary conditions or humorous stereotypes that are supposedly funny *per se*”. Em virtude do que se acaba de transcrever, não se pode, então, ignorar o interesse dos estereótipos para grande parte do humor que se cria e com o qual o tradutor/legendador terá de lidar, porquanto estes poderão ser condicionantes das escolhas de vocabulário e de registo, na intenção de representar o melhor possível a personagem estereotipada.

Susan Hayward ((2000) 2003: 358-359) explica que, na sua origem, o termo “estereótipo” era usado para referir uma chapa de impressão móvel de modo a incrementar o número de cópias a imprimir. Este termo é frequentemente aplicado como expressão figurada, significando uma caracterização fixa ou repetida (por exemplo, o médico bêbedo, nos *Westerns*) de códigos ou de convenções, ora de pertença, ora de exclusão. Nesta medida, os estereótipos cinematográficos encontram-se ao serviço da compreensão do filme por parte do público, funcionando como agente facilitador da mensagem a transmitir, desempenhando, concomitantemente, um papel determinante na economia da narrativa, dispensando pormenores de caracterização das personagens.

Walter Nash ((1985) 1994: 10-11) observa que a referência genérica, em que qualquer acto humorístico radica, inclui factos sociais e históricos do domínio comum, padrões habituais de comportamento, as atitudes tradicionais ou dominantes, preconceitos e estereótipos, temas convencionais e assuntos artístico-literários conhecidos da grande parte das pessoas. Daí a subsistência de anedotas com um repertório de temáticas estereotipadas bem definidas: as etnias, as classes sociais (ricos vs pobres); classes profissionais (patrão vs empregado; os políticos; os advogados, os médicos; o clero – padres e freiras –, as prostitutas, os intelectuais, os escritores (Bocage, etc.); as orientações sexuais (a homossexualidade a sexualidade); as parafilias; as relações interpessoais (as sogras; juventude vs velhice, homens vs mulheres (e vice-versa); as loiras, os provincianos

– nortenhos ou alentejanos – *vs* citadinos (geralmente lisboetas ou portuenses); o clubismo desportivo, as pessoas de nacionalidades diferentes, a traição conjugal...); os grupos diferentes (os doidos; os deficientes...); os vícios (os bêbedos; os toxicodependentes...).

A todos os estereótipos enunciados se encontram subjacentes atitudes (de desprezo ou de condescendência, amor/ódio, perversão ingenuidade, avareza, fealdade, etc.) e opiniões gerais que as caracterizam e lhes conferem uma conotação outra no universo do anedotário.

O mundo do entretenimento audiovisual encontra-se repleto de representações de matriz estereotipada a que, inevitavelmente, *BJD* e *FG*, não conseguem escapar, reflectindo os contornos definitórios do cinema de massas contemporâneo. Seja como for, e a despeito da acusação de uma “[...] real homogeneização da tipologia das narrativas [cinematográficas] [...]” (Zagalo *et al.*, in: Barker (ed.) 2004: 278), resultante da vacuidade no que toca à qualidade, à originalidade, à incapacidade de aprofundamento de novas temáticas e ao fechamento ao experimentalismo, a estereotipia audiovisual, por outro lado, revela inequívoca capacidade de dinamizar o imaginário das audiências à escala planetária. Esta constitui uma ressonante polémica da qual se singulariza, neste trabalho, um pequeno fragmento – o da impermeabilidade cultural dos estereótipos e o seu reflexo na tradução do humor audiovisual.

Marta Rosas (2002: 78-79) refere precisamente os estereótipos como uma das vertentes fundamentais na construção do humor, registando a ressalva de que “[A]lguns estereótipos são amplamente reconhecíveis fora do âmbito do grupo em que foram criados, ao passo que outros só funcionam internamente”. Caberá ao tradutor /legendador desvelar a presença de estereótipos, ora reconhecíveis, ora restritos a um grupo, e avaliar a sua relevância para a tradução do enunciado em causa. Em termos práticos, isto significará que o profissional da TAV deverá, sempre que possível, procurar um **estereótipo linguístico equivalente**.

Desde a apresentação inicial da personagem de Forrest Gump, o público apercebe-se de que o protagonista reúne características que o identificam com o estereótipo do campónio, do simplório, do ingénuo, não só pela sua postura, pelas suas atitudes, mas também pelo uso que faz da língua: para além de articular pausadamente as palavras e de deixar transparecer uma pronúncia marcadamente texana, incorre constantemente em agramaticalidades e o seu vocabulário é muito pouco variado e nada rebuscado. Regra

geral, na tradução para legendagem realizada em Portugal, a idiossincrasia das codificações linguísticas particulares a personagens coloca entraves à tradução de estereótipos linguísticos equivalentes. Isto poderá ainda ocorrer, de modo ainda mais intensificado, quando se procede à tentativa de aculturação ou de domesticação de estereótipos linguísticos quando estes não possuem equivalência na língua de chegada¹⁷⁸. Na tradução para dobragem, existe um espaço de manobra que permite transmitir com mais propriedade, na L/CC, as variedades prosódicas detectadas na língua de partida.

No decorrer de *BJD*, a personagem epónima simboliza o estereótipo da solteirona na sua busca do par ideal para casar. Em algumas cenas do filme, a heroína chega a personificar o estereótipo de “loira burra”, como se pode constatar na prestação de BJ aquando das entrevistas a que se apresenta como candidata a emprego:

Quadro 31 – *BJD* – Estereótipo

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO/LEGENDADO
1- Interviewer 1 to Bridget: What do you think of the El Nino phenomenon?	O que pensa/ do fenómeno EL Niño? //
2- Bridget to Interviewer 1: It's a blip. I think, basically, Latin music is on its way out.	É um fenómeno inesperado.// Basicamente, penso que/ a música Latina está a morrer. //
3- Interviewer 2 to Bridget: (So) why do you want to work in television?	Por quê a televisão? //
4- Bridget to Interviewer 2: Because I'm passionately committed to communicating with children. [...] They are the future.	Porque estou apaixonada/ pela comunicação com as crianças. // [...] - Elas são o futuro. /
5- Interviewer 2 to Bridget: Do you have any children of your own?	- Tem filhos? //
6- Bridget to Interviewer 2: Christ no!	Não, graças a Deus. //

Procedente de duas pressuposições – a de que BJ desconhece na totalidade a alusão ao fenómeno climatérico El Niño; e a de que não pode trabalhar com crianças sem gostar delas –, o humor instala-se de novo pela inadequação e insensibilidade denotadas nas

¹⁷⁸ Para aprofundar a questão dos estereótipos linguísticos, consulte-se o artigo “Translation as stereotyping” (Lyda Andrzej & Danuta Gabrys-Barker, *in*: Barker (ed.) 2004: 175-183).

respostas da heroína, encaixando no estereótipo anteriormente delineado. Não obstante a franqueza da informação dada por BJ aos entrevistadores, dá-se a entender que a protagonista não goza de uma plena capacidade interaccional, ou melhor, competência comunicativo-pragmática, no sentido em que não consegue ajustar as suas intervenções ao contexto situacional em que se encontra. Este aspecto ocorre frequentemente na longametragem, fazendo parte integrante da construção sociocultural desta personagem.

A propósito da temática dos estereótipos, Bergson ((1900) 1978: 59-60) informa que uma das grandes fontes de comicidade reside no que há de rígido, de mecânico nos gestos, nas atitudes e mesmo nos traços fisionómicos. Por isso, todo o desvio é risível. Este tipo de rigidez existe igualmente na linguagem, dado que há frases feitas e frases estereotipadas sujeitas a alterações vocabulares e/ou fonéticas, geradoras de humor.

Cabe agora perguntar o que acontece relativamente ao humor linguístico que aponta para referências tipicamente subjacentes à construção cultural numa determinada área geográfica. No caso de ser objecto de tradução, também ele concorre para o adensamento dos problemas tradutológicos com que os profissionais se deparam, o que exigirá não só um conhecimento linguístico-cultural da língua original, mas também um conhecimento do mesmo teor da língua para que se traduz, com vista a efectivar convincentemente o sentido humorístico. A propósito desta temática, observe-se o exemplo:

Quadro 32 – FG – Contexto e equivalência cultural

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO/LEGENDADO
1- Lt. Dan: Shrimping boats? Who gives a shit about shrimping boats?	Barcos camaroeiros?/ Quem se rala com isso? //
2- Forrest: I got to buy me one soon as I have some money . I promised Bubba in Vietnam that as soon as the war was over, we'd be partners. He'd be the captain and I'd be his first mate. But now that he's dead, I got to be the captain.	Tenho de comprar um, / assim que junte o dinheiro. // Prometi ao Bubba, no Vietname, // que mal acabasse a guerra, / faríamos sociedade. // Ele seria capitão, e eu o imediato. // Mas ele morreu, / portanto serei eu o capitão. //
3- Lt. Dan: A shrimp boat captain.	Capitão dum camaroeiro... /
4- Forrest: Yes, sir. A promise is a promise, Lieutenant Dan.	Sim, senhor. O prometido é devido, / Tenente Dan. //
5- Lt. Dan: Now hear this! Private Gump here is gonna be a shrimp boat captain. Well, I tell you what, Gilligan. The day that you are a shrimp boat captain, I will come and be your first mate.	Oiçam todos! / Aqui o Soldado Gump será capitão/ dum barco camaroeiro. // Olha, Vasco da Gama, quando chegares/ a capitão dum camaroeiro, // eu serei o teu imediato. /
6- People: Ha ha ha!	
7- Lt. Dan: If you're ever a shrimp boat captain, that's the day I'm an astronaut!	Se alguma vez fores capitão, / eu serei astronauta! //

Da transcrição que se acaba de fazer ressalta um mecanismo linguístico, inúmeras vezes fonte de humor: a ironia, como se pode observar, na utilização da referência intertextual a Gilligan, uma personagem de uma série de comédia televisiva (*sitcom*) norte-americana, criada por Sherwood Schwartz, *Gilligan's Island* (1964-1967). A transferência interlinguística de parte da informação constante do enunciado número cinco, referente a Gilligan, sofreu uma alteração, na minha óptica positiva, conquanto o nome próprio não tivesse sido mantido na versão traduzida. Apesar de ser entendimento geral de que os nomes próprios não devem ser traduzidos, e sublinhe-se que Gilligan não é nenhuma personagem de *FG*, parece-me apropriado o processo de equivalência cultural, ou, nos termos de Mona Baker ((1992) 1977: 217; 260), o processo de equivalência pragmática – entre Gilligan e Vasco da Gama (1469-1524) – encontrado pelo tradutor/legendador.

Trazendo à memória a informatividade (cf. Capítulo II), uma das sete propriedades de textualidade propostas por Beaugrande e Dressler (1981), poder-se-á afirmar que o profissional da TAV foi feliz na transformação da informatividade de terceira ordem (Beaugrande e Dressler, 1981: 144-145) – a referência a Gilligan –, patente no texto

original, para a segunda, ou mesmo para a primeira, ordem de informatividade (pp. 143; 142). Por outras palavras, neste caso concreto, a opção da equivalência linguístico-cultural, ou a transcontextualização, figura como expediente auxiliador de descodificação para o público português, na medida em que a escolha discursiva é menos elaborada e mais clara, dada a universalidade do referente “Vasco da Gama”. Obviamente, a utilização de “Gilligan” revela-se mais significativa para o público imerso na cultura anglo-americana. O uso do equivalente pragmático “Vasco da Gama” adquire uma relevância outra para o espectador português, visto que a estabilidade do padrão de relações semânticas continua a ser favorecida na versão portuguesa (cf situacionalidade, capítulo II). Perfila-se, então, uma situação em que o tradutor, enquanto negociador primacial de sentidos, surge como agente duplamente facilitador da comunicação interlinguística e intercultural, proporcionando aos receptores da longa-metragem a genuína aceitabilidade (cf. Beaugrande e Dressler, 1981: 113-137) do estímulo humorístico.

Ainda no quinto enunciado, para além da informação que é verbalmente expressa, detectam-se elementos paralinguísticos – prosódicos: o tom de voz, o ritmo, a intensidade com que são proferidas as palavras – que corroboram a concretização da ironia no discurso do Lieutenant Dan ao dirigir-se, respectivamente, a FG, como o primeiro-imediato do *S. S. Minnow* / um grande descobridor do caminho marítimo para a Índia, chamando-lhe, por antífrase, Gilligan / Vasco da Gama. Desta substituição advém igualmente a preservação do efeito perlocutório humorístico, ou seja, a intencionalidade cômica do realizador é sustentada com sucesso, não se correndo o risco de haver lugar para a descontinuidade do discurso.

Com efeito, do contexto dependem as várias significações de uma palavra ou até de um objecto, por exemplo, a garrafa de Coca-Cola que é lançada de uma avioneta em *Os Deuses Devem Estar Loucos* (*The Gods Must Be Crazy*, realizado por Jamie Uys, em 1980). Ao cair no deserto Kalahari, Xixo recolhe o objecto desconhecido e, pensando tratar-se de algo enviado por Deus, decide levar a garrafa para junto da comunidade. O tratamento especial desta, ora como totem divino, ora como coisa demoníaca, ao longo do filme origina momentos de humor sentidos por parte do chamado mundo civilizado. A garrafa *de per se* não provocaria tal efeito, se o contexto geográfico e cultural, onde os eventos se dão, fosse o do mundo ocidental.

O exemplo que se acaba de discutir é bastante ilustrativo daquilo que se tem vindo a vindicar: o contexto em que se dão os acontecimentos, ou em que são proferidos enunciados é de importância capital para a compreensão e para a subsequente actividade de tradução. Acresce a isto o modo como o contexto situacional nos oferece um significado outro, devido à conjugação imagem/som/palavra. Assim sendo, o contexto torna-se um elemento basilar na determinação da relevância de um enunciado na tradução para legendagem.

III.3.3.1.1 Contexto e relevância

Uma das preocupações primordiais do tradutor de audiovisuais, ao traduzir programas humorísticos, em especial os que patenteiam enunciados demasiadamente longos, deverá ser a identificação, não só do estímulo do humor na L/CP, como também da sua **relevância** mediante o contexto em que surge, de modo a auxiliar na aferição das verbalizações a traduzir na L/CC.

O contexto não-verbal cumpre funções imprescindíveis ao profissional da TAV: permite conhecer o **ambiente cognitivo** em que se desenrola a acção e facilita a **desambiguação** semântica dos enunciados.

No *Dictionary of Translation Studies* (1997: 150) encontra-se indexada a entrada “Semantic Disambiguation”, um termo utilizado para descrever um processo vital na tradução interlinguística. Na verdade, esta noção é imprescindível, seja sob o ponto de vista do tradutor, seja sob o prisma do receptor da tradução, na medida em que os elementos polissémicos ou de ambiguidade lexical, existentes num texto, se converterão num objecto de fácil descodificação num determinado contexto por parte do falante nativo, que detém geralmente uma compreensão quase de índole intuitiva, mas que, contudo, se poderão tornar opacos, quer para o tradutor, quer para o público-alvo da tradução. Daí que Shuttleworth e Cowie (*ibidem*) refiram a grande utilidade deste conceito no ensino/aprendizagem da tradução e recomendem que deverá sempre ser determinado o significado preciso das palavras individualmente, tendo em conta as pistas contextuais facultadas pelo texto.

Efectivamente, o contexto desempenha um papel determinante no processo de desambiguação das diversas possibilidades interpretativas suscitadas por um enunciado humorístico. Como Raskin sugere, num dos nove pré-requisitos da teoria semântica dos

scripts do humor: “[...] to disambiguate a pontentially ambiguous sentence in a non-ambiguous linguistic or extralinguistic context [...]” (1985: 82). Observemos um exemplo daquilo que se acaba de afirmar:

Quadro 33 – FG – Contexto e desambiguação

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO/LEGENDADO
1- Forrest (voiceover): I got to see a lot of countryside. We would take these real long walks. [...] And we were always lookin' for this guy named Charlie. I can't get no relief.	Vi muito do campo./ Dávamos longos passeios. // [...] Andávamos sempre à procura/ dum tipo chamado Charlie. //
2- Lt. Dan: Hold it up!	- Façam alto! /
3- Sgt. Sims: Hold up, boys!	- Alto, rapazes! //
4- Forrest (voice-over): It wasn't always fun. Lt. Dan always gettin' these funny feelings about a rock or a trail, or the road, so he'd tell u to get down, shut up!	Nem tudo era divertimento. // O Tenente Dan tinha muitos/ pressentimentos, // a propósito duma rocha, dum trilho, / e então mandava-nos deitar e calar. //
5- Lt. Dan: Get down! Shut up!	Deitem-se! Calem-se!//
6-Forrest (voice-over): So we did. [...] Now, I don't know much about anything, but I think some of American's best young men served in this war. There was Dallas, from Phoenix. Cleveland, he was Detroit.	Era o que fazíamos.// [...] Posso não saber muita coisa, // mas sei que aqueles jovens/ eram do melhor que havia na América. // Havia o Dallas de Phoenix. // O Cleveland, era de Detroit. //
7- Cleveland: Hey, Tex. Hey, Tex. Man, what the hell's going on?	Tex! Que diabo se passa? //
8-Forrest (voice-over): And Tex was, well, I don't remember where Tex come from.	O Tex é que não me lembro/ donde era. //

Apreende-se com facilidade a relação antitética entre a descrição fornecida por FG – contexto linguístico, manifesto no enunciado número 1 – e a imagem dos soldados uma incursão num pantanal, no Vietname – contexto situacional –, palco onde se desencadeou a guerra entre as forças ocidentais, mormente os E. U. A., e os vietnamitas, apoiados pela China e pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (nomenclatura à data), entre 1957 e 1975. Obviamente, embora se trate de uma frase analítica (verdadeira), de acordo com o conhecimento que temos do contexto desta guerra, não são verdadeiros passeios recreativos no campo, aqueles a que FG se refere de modo tão transfiguradoramente

eufemístico e despreendido da realidade circundante. Efectivamente, o enunciado é objecto de desambiguação a partir das imagens, sem necessidade de ser coadjuvado por qualquer informação adicional dos oráculos a indicar o lugar. Adicionalmente, a banda sonora desta cena (e à semelhança desta, toda a música de fundo que acompanha a acção desta longa-metragem), funciona igualmente como um indicador da passagem do tempo, visto que o panorama musical (desde os anos (19)50 aos inícios da década de (19)80) reflecte sincronicamente a progressão temporal da trama.

Uma vez mais, Forrest não se apercebe da gravidade da situação em que está imerso, e este facto é enfatizado pela ingenuidade com que (permanentemente) descreve as circunstâncias em que a sua vida se desenrola. A incompatibilidade enunciado/contexto compromete a felicidade da intervenção de FG, enquanto acto comunicativo sério; todavia, não inviabiliza o sucesso do humor patente na ironia gerada pela oposição palavra/imagem. Na realidade, ao serviço do humor verbo-icónico, detectam-se traços ironizantes que enformam uma estrutura dúplice, dado que ecoam, não só no plano da candura atitudinal com que FG enfrenta as adversidades, como também no plano das palavras com que as relata.

O desconhecimento de algumas realidades culturais e linguístico-pragmáticas por parte de Gump é notório quando a personagem menciona “And we were always lookin' for this guy named Charlie”. Convencionou-se, entre as tropas norte-americanas, e internacionalmente, que dado o contexto da guerra no Vietname, “Charlie” se reportaria aos membros da N. L. F. (National Liberation Front) ou “Viet Cong”. Aquele nome teve a sua origem no alfabeto fonético das Forças Armadas Norte-Americanas, no qual o [v] e o [c] correspondem, respectivamente, a “Victor Charlie”, *i. e.*, aos soldados do Viet Cong. Se, por um lado, Gump demonstra desconhecer esta referência, o que se afigura como estranho, tendo em conta o contexto situacional em que se encontra, por outro lado, este desconhecimento das realidades linguística e contextual circundantes dilata-se pela análise literal a que procede, ao pensar que se trata apenas de uma pessoa de nome Charlie.

O contexto situacional com que o receptor se depara é, por conseguinte, desambiguador relativamente ao que Gump afirma. Portanto, a imagem providencia ao público uma outra via interpretativa que não a literal, decorrendo daqui uma boa parte do estímulo humorístico desta cena.

Na cena supratranscrita, identifica-se também um outro instrumento de humor tipificador de *FG* em várias ocasiões: a repetição da acção relativamente ao acto ilocutório directivo – “Get down! Shut up!”/“Deitem-se! Calem-se!” – que provoca a obediência por parte de todos os alocutários do enunciado número 5, resultando na redundância da verbalização número 6, visto que o receptor do filme tem acesso à imagem em que todos os soldados se baixam em silêncio. Em suma, a repetição, nesta situação em particular, verifica-se numa estrutura tripartida: palavra (“Get down! Shut up!”) – imagem (o movimento de todos os soldados a deitarem-se no chão) – palavra (“So we did”). Indubitavelmente, a redundância expressa, ora pela verbalização ora pela imagem (quase concomitante com o que é proferido) é si mesma uma fonte de humor na composição desta cena.

Ainda na esfera da repetição, é de notar que o vocativo “Hey” (presente na transcrição número 7 do TO) foi elidido no TT, como acontece frequentemente com fenómenos linguísticos desta índole na tradução para legendagem. Neste caso, a elipse do vocativo corresponde à redução parcial do enunciado traduzido, contrariamente àquilo que é verificável a propósito de “I can't get no relief.” (enunciado número 1), em que o processo de redução é total.

Para além da Língua e da Situação, enquanto RCs para a subsistência humorística da transcrição, acresce o surgimento do Mecanismo Lógico do humor, evidenciado através da enumeração do lugar de proveniência de alguns dos soldados que o acompanhavam no Vietname. *FG* sabe perfeitamente o lugar de origem dos companheiros a que faz menção no enunciado número 6. Curiosamente, todos os camaradas que apresenta têm nomes de cidades norte-americanas e a identificação do nome com o estado de onde provêm, poderia levar o receptor mais incauto a pensar que *FG* tem uma boa memória. Porém, o herói do filme não se consegue lembrar do nome do estado onde Tex nasceu. Na cultura norte-americana é muito vulgar utilizar-se “Tex” como um epíteto para os naturais ou habitantes do Texas. Por conseguinte, até pela aproximação fonética e gráfica, tornar-se-ia evidentemente plausível e mais lógico que a frase “And Tex was [...]” seria completada por “Texas”, situação que não ocorre, resultando no efeito humorístico reconduzível à incongruência. Se, por um lado, existe uma ruptura com as expectativas criadas nas apresentações pessoais anteriores que seguiam uma estrutura binária (na relação nome/proveniência), por outro lado, são legados elementos denotadores de uma grande coerência

ou congruência intrafílmica, visto que se testemunha mais uma incorrecção linguística (uso do verbo “to come” no presente, quando deveria ser no passado) o que, certamente, corroborará a ideia expressa em 6 “I don’t know much about anything”, fazendo-a culminar na confissão de não se lembrar da proveniência de Tex, aparentemente a menos complexa pelos motivos anteriormente apontados. Note-se que a incorrecção gramatical, muito relevante no TO, não é transferida no TT. Apesar de o tradutor/legendador demonstrar consistência na sua opção de não transmitir as lacunas de Gump ao nível da língua, pode afirmar-se que este factor constitui um tipo de relevância descoincidente com a relevância concedida a este aspecto no texto de chegada.

Gutt (1998: 52; *in*: Leo Hickey, (ed.)) argumenta que, quando se traduz, nem sempre se conseguem discernir os problemas de origem comunicacional e os de origem puramente linguística, tal como nem sempre é clara a fronteira entre o conteúdo cognitivo e o contexto.

No campo da pragmática da tradução, o contexto (*idem*: 42-43), noção com raízes na psicologia (Sperber e Wilson, 1986), revela-se extremamente importante, na medida em que não se limita ao ambiente físico em que os interlocutores interagem. A construção psicológica que cada sujeito exhibe permite-lhe contextualizar os enunciados, de acordo com as aceções que tem do mundo que o rodeia. Genericamente, o contexto de que aqui se fala é o das *representações mentais*, intrinsecamente ligado ao *ambiente cognitivo* de cada um, que, por seu turno, permitirá a interpretação de enunciados. A este tipo de contexto, integrado num **ambiente cognitivo**, atribui-se o nome de *princípio da relevância*¹⁷⁹, introduzido por Sperber e Wilson (1986; 1985) e amplamente tratado por Ernest-August Gutt em *Translation and Relevance: cognition and context* (1991: 23-33).

De acordo com Gutt (1991: 73), qualquer aspecto da interpretação se encontra subordinado ao contexto. Este elemento é indispensável à actividade tradutológica, na medida em que o acto de traduzir implica sempre a interpretação e a negociação semântica. Com efeito, para além da desambiguação, o contexto abre caminho à determinação da forma proposicional de um enunciado, ou seja, faculta a identificação da proposição enquanto explicatura, ou, pelo contrário, o reconhecimento da transmissão de implicaturas

¹⁷⁹ Partindo do legado de Sperber and Wilson (1986), Ernst-August Gutt (1990: 140), desenvolve a noção de *relevância* definindo-a como “[...] a cost-benefit relation: the cost is the amount of mental processing effort required to interpret the stimulus, and the pay-off consists in the contextual effects derived from it”. Além disso, esta teoria é aplicável à comunicação verbal e à não-verbal (*idem*: 141).

(*ibidem*) . Na realidade, a cuidada verificação do contexto desempenha um papel fulcral no discernimento quanto à presença de enunciados com sentido denotativo ou com repercussões metafóricas que estabelecem as vias de tradução a calcorrear pelo tradutor.

O contexto engloba um conjunto de categorias que vão desde as crenças culturais religiosas, científicas, e outras, até ao estado de espírito dos interlocutores¹⁸⁰. Gutt (1998: 49-50; *in* Leo Hickey, (ed.)) menciona precisamente o problema tradutológico a que aludi há pouco:

[A]nother primarily pragmatic aspect of translation has to do with context. [...] the same utterance can have opposite interpretations, depending on the context in which it is processed. This means that the correct, that is, the speaker-intended, interpretation of an utterance is context-dependent.

Na sequência desta reflexão, Gutt exprime a preocupação do tradutor relativamente às escolhas tradutológicas implicadas quando os contextos culturais dos textos de partida e de chegada diferem. Neste caso, o tradutor está, de facto, “[...] quoting the original author ‘out of context’” (*idem*: 49). Como esta situação é em si negativa, e acarreta muitos perigos, até quando se processa no interior do mesmo contexto cultural, o autor propõe que o texto traduzido, que se apresenta com um contexto diverso do original, seja visto como uma **situação de comunicações secundárias** (“secondary communications situation”). Tomando consciência da existência das situações de comunicação secundária, conclui Gutt (p.52) que o tradutor pode prevê-las e ultrapassá-las, permitindo-lhe simultaneamente o alargamento de estratégias que lhe possibilitarão a ampliação de saberes sobre o conhecimento contextual do seu público.

A situacionalidade (*cf.* Capítulo II), enunciada por Beaugrande e Dressler (1981), vista como uma componente imprescindível para a manutenção da textualidade, institui-se num lugar e num tempo demarcados. Neubert e Shreve (1992: 85)¹⁸¹ preconizam que é da

¹⁸⁰ Gutt chega mesmo a incluir na acepção de *contexto* a noção de *co-texto*. De igual modo, Carlos Gouveia ((ed.) 1996: 384), no capítulo intitulado “Pragmática”, fala de “[...] **contexto situacional** ou simplesmente **contexto**, necessariamente diferente de **contexto linguístico** ou de **co-texto**, que diz unicamente respeito ao conjunto de palavras que, num sintagma ou numa frase, são usadas em articulação com uma palavra em particular. É o contexto situacional que nos permite aceder ao significado de uma palavra, quando temos dúvidas sobre a acepção em que ela é usada”.

¹⁸¹ Também Neubert e Shreve (1992: 79) ponderam sobre a questão da relevância justamente quando discutem a terceira máxima— a da relação — proposta por Grice ((1989) 1993), realçando a sub-máxima da relevância no que toca ao intercâmbio comunicativo. Esta ideia será retomada e desenvolvida mais aturadamente no subponto que a este se segue.

inteira responsabilidade do tradutor o reconhecimento do contexto sociocultural subjacente quer ao texto de partida, quer ao contexto de recepção do texto traduzido. É fulcral o conhecimento do contexto sociocultural da comunidade/sociedade-alvo. Os dois autores afirmam ainda que são a necessidade, as motivações e os objectivos de uma tradução que definem a sua situacionalidade. Obviamente, na tradução há uma clara distinção entre a situação que gerou o texto primeiro e o contexto situacional do texto de chegada.

Quadro 34 – FG – Contexto linguístico e contexto situacional

TEXTO ORIGINAL	VERSÃO TRADUZIDA/ LEGENDADA
1- Forrest: (voice-over) College ran by real fast 'cause I played so much football. [...] They even put me on a thing called the All-America Team where you get to meet the President of the United States.	O tempo passou muito depressa,/ pois joguei muito futebol. // Até me puseram numa equipa/ chamada Selecção Nacional, // e apresentaram-me/ ao Presidente dos EUA. //
2-Announcer: (over newsreel) President Kennedy met with the Collegiate All-American Football Team at the Oval Office today. [...]	O Presidente Kennedy recebeu hoje/ a Selecção Nacional Universitária, // no Salão Oval. // [...]
3- Forrest: (voice-over) Now, the real good thing about meeting the President of the United States is the food. [...] They put you in this little room with just about anything you'd want to eat or drink. And since number one, I wasn't hungry, but thirsty... [...] ... and number two, they was free, I musta drank me about fifteen Dr. Peppers.	O melhor de se ser apresentado/ ao Presidente dos EUA// é a comida. / [...] Levam-nos para uma salinha// onde há muitos comes e bebes. // À uma, / como não tinha fome mas sim sede, // [...] e às duas, como eram de borla, / bebi aí umas 15 gasosas. //
4- President Kennedy: Congratulations. How does it feel to be an All-American?	Parabéns. Como se sente/ por jogar na Selecção Nacional?//
5- 1st Player: It's an honor, Sir.	É uma honra. //
6-President Kennedy: Congratulations. How does it feel to be an All-American?	Parabéns. Como se sente/ por jogar na Selecção Nacional? //
7- 2nd Player: Very good, Sir.	Muito bem.//
8- President Kennedy: Congratulations. How does it feel to be an All-American?	Parabéns. Como se sente/ por jogar na Selecção Nacional? //
9- 3rd Player: Very good, Sir.	Muito bem. //
10- President Kennedy: Congratulations. How do you feel?	- Parabéns. Como se sente você? /
11- Forrest: I gotta pee	- Tenho de fazer chichi. //
12- President Kennedy: I believe he said he had to go pee.	Parece que tem de fazer chichi... //
13- Forrest: (voice-over) Sometime later, for no particular reason, somebody shot that nice young President when he was ridin'in his car. [...] And a few years after that...[...] ... somebody shot his little brother, too,only he was in a hotel kitchen. [...] It must be hard being brothers. I wouldn't know.	Tempos mais tarde, / e sem razão aparente, // [...] alvejaram o simpático e jovem/ Presidente, quando ia de carro. // [...] E uns anos após isso, também/ alvejaram o seu irmão mais novo, // mas isso foi na cozinha dum hotel. // [...] Deve ser duro ter irmãos. / Eu nunca soube. //

Genericamente, o estímulo humorístico desta cena, que constitui um exemplo magnífico da utilização do processo de *gumping*, provém da manifesta incongruência entre os contextos linguístico e situacional.

A competência comunicativa de cada sujeito enunciador depende directamente da capacidade que este terá em saber adequar o texto que produz ao contexto em que se encontra inserido. A inexistência daquela competência ou o desrespeito por ela poderá, ora desembocar em ruído comunicacional, ora resvalar para o labirinto da comicidade, como aconteceu na conversa que FG manteve com o Presidente Kennedy.

De facto, numa comunidade linguística são detectáveis diferenças internas (Celso Cunha e Lindley Cintra, 1984: 2-5), designadas por variações diatópicas – que comportam a diversidade ao nível geográfico (variantes locais, regionais e intercontinentais) –, variações diafásicas – ligadas aos diferentes tipos de modalidade expressiva (língua falada, escrita, literária...) – e por variações diastráticas. O humor que se detecta na cena supra-transcrita irrompe justamente em virtude da quebra de expectativas do comportamento de Gump na presença do Presidente dos EUA, ou seja, a nota humorística emerge da variação diastrática (diferenças linguísticas (níveis culto, popular, corrente, familiar...)) entre os locutores de camadas sociais distintas. Desviando-se do padrão repetitivo enunciado pelos colegas que o acompanhavam na recepção da Casa Branca (cf. enunciados 5, 7 e 9), Gump quebra este Mecanismo Lógico (ML) ao fazer uso do nível de língua familiar (cf enunciado número 11), inapropriado à situação cerimoniosa, solene em que se encontrava.

A par destes dados, na versão traduzida/legendada, a elipse de “Sr. Presidente” (“sir” proferido no final de cada resposta por parte dos atletas da equipa) poderia ter sido evitada, não só porque não aumentaria exponencialmente o tamanho da legenda, mas também porque coadjuvava a ideia de formalidade de cariz linguístico-situacional. Significaria isto que o ML seria reforçado na versão traduzida, ampliando as expectativas criadas no público-alvo face aos contextos linguístico e situacional.

O humor que emerge nesta cena é ainda condicionado por circunstâncias que se prendem com a incongruência entre o que Gump relata e a sua importância sociopolítica (ser convidado pelo Presidente do seu país para uma recepção), e pelas consequências histórico-políticas (das mortes do Presidente e do seu irmão). O modo despretenso adoptado no tratamento de questões culturais, sociopolíticas e historicamente marcantes por parte de Gump é uma propriedade caracterizadora da forma simples com que a

personagem olha a vida e a analisa. A franqueza, própria da personagem, revela-se, na maioria das vezes, incompatível com as expectativas do receptor no que diz respeito ao comportamento atitudinal e linguístico de Gump. Porém, sob o ponto de vista macrotextual, esta é mais uma instância da coerência interna do filme, de pequenas incongruências feita, como é o caso do comentário final que não se prende propriamente com a morte/com o facto de terem sido assassinados, mas com as relações fraternais (“It must be hard being brothers. I wouldn't know”), o que é um tanto despropositado, dado o contexto e o destino trágico dos irmãos.

O estudo do contexto na análise pragmática do discurso serve também de reflexão a autores que se debruçam sobre outras modalidades de TAV. A propósito da dobragem, não da modalidade de TAV que, obviamente, aqui se tem vindo a analisar, Zabalbeascoa (1996: 243-248) apresenta um modelo de tradução de comédias de situação baseado em “prioridades” e “restrições”. Este modelo oferece algumas potencialidades que poderão, *mutatis mutandis*, ser aplicadas à legendagem, embora considere a teoria da relevância neste tipo de tradução bastante profícua e adequada, pois pressupõe a existência de prioridades e restrições na negociação de sentidos. Não obstante a redundância, interessará dar a conhecer o modelo mencionado anteriormente.

De acordo com Zabalbeascoa (1996: 243), deverá estabelecer-se uma escala de importância das prioridades (de ordem superior ou de ordem inferior), quer ao nível global (o texto no seu todo), quer ao nível local (numa parte discursiva concreta). Assevera também este teórico que, neste sentido, na identificação de uma prioridade se institui, simultaneamente, uma restrição (um obstáculo ou problema que se coloca às escolhas tradutológicas), mantendo ambas uma relação de reciprocidade. As funções do humor, os estados mentais e as atitudes expressas pelo humor deverão ser objecto de avaliação, com vista a prestarem auxílio na decisão de traduzir ou omitir um determinado enunciado num filme.

Segundo o teórico do modelo das prioridades e restrições (*idem*: 247-248), até a questão da equivalência se torna um assunto debatível, na medida em que esta poderá ser uma variável, ou melhor dizendo, a própria equivalência dependerá do facto de ser ou não considerada uma prioridade na dobragem. Na realidade, este esquema de pensamento será mais ajustado a outras modalidades de tradução audiovisual que excluam a legendagem para o público em geral, já que se trata de uma forma de tradução em que o público-alvo

tem acesso pleno à informação original, ora por meio das personagens, ora através do narrador, dos oráculos, ou mesmo da banda sonora.

Sejam quais forem as prioridades que se estabeleçam na tradução do humor nos audiovisuais, devemos ter presente que a equivalência humorística é um factor subjectivo, dado que depende do modo como o humor é percebido e (re)produzido pelo tradutor/legendador e, numa fase ulterior, pela audiência. Evidentemente que, ao afirmar isto, se está a render homenagem às palavras de Mona Baker (1997: 6) na sua apresentação do argumento em que também a equivalência evidencia características de relatividade, porquanto é influenciável pelos diversos aspectos linguístico-culturais.

A arquitectura do modelo das prioridades e restrições sugerido por Zabalbeascoa, não se mostra incompatível com a noção de *tradução selectiva* proposta por Yves Gambier no artigo “Communication audiovisuelle et traduction: perspectives et enjeux” (1997: 82). A tradução selectiva opera a dois níveis: através da transformação do código (do oral para o escrito), originando uma forma de tradução intersemiótica, e por via linguística (tradução interlinguística). Num artigo mais recente, intitulado “Le sous-tritrage: une traduction sélective”, Gambier¹⁸² amplia a noção de tradução selectiva, acentuando o valor das escolhas, da criatividade e da responsabilidade activa dos tradutores de TAV.

Com efeito, qualquer acto tradutológico implica uma competência (estratégica) que ultrapassa os limites da norma linguística e que leva o tradutor a percorrer os caminhos da criatividade, a fim de que a mensagem surta o efeito perlocutório equivalente na língua-alvo, como é comprovado no quadro que se segue:

Quadro 35 – BJD – criatividade linguística

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO/LEGENDADO
1- Computer screen reads: You appear to have forgotten your skirt. Is skirt off sick??	Saia deu parte de doente?//
2- Bridget (voice-over): Message Mr Cleaver: ... am appalled by message. Skirt is, demonstrably, neither sick nor absent. Appalled by management's blatantly size-ist attitude to skirt. Suggest management sick ... not skirt.	Mensagem para Sr. Cleaver. // Estou escandalizada. // Saia não está, obviamente, doente nem ausente. // Escandalizada com atitude / tamanhista em relação a saia. // Sugiro chefia doente, // saia não.//

¹⁸² Este texto encontra-se ainda no prelo e foi-me gentilmente cedido pelo próprio autor.

A selecção de determinados vocábulos ou estruturas vocabulares poderá não ir ao encontro das expectativas textuais e comunicativas instauradas em consonância com a situação, gerando, por conseguinte, humor, pela sua criatividade linguística, pelas fugas à norma, pelas discrepâncias ou incongruências resultantes da sua improbabilidade contextual.

Sintacticamente, ressalta da informação dos enunciados escritos a ausência do uso de pronomes, de verbos auxiliares, e de artigos (acentuada no texto em português devido a diferenças entre as duas línguas em questão). A inexistência destes elementos é visivelmente comum em pequenos textos escritos, designadamente em mensagens, telegramas... e em *e-mails*, como é o caso.

Centre-se agora o debate em torno de questões de índole gráfemica e morfossemântica que emergem da criatividade linguística do tradutor/legendador, obviamente inspirada na patente no texto original: “size-ist /tamanhista”. Sob a perspectiva grafo-lexical, tanto da língua inglesa como da portuguesa, testemunha-se o aparecimento de um neologismo, pois não existe lematizado nos dicionários tal adjectivo. A palavra nova que se cria nas duas línguas sofre ainda tratamentos diferentes, apesar de nas duas línguas o sufixo “-ist”/ “-ista” não ser grafado com hífen, na língua inglesa aparece hifenizado.

Os substantivos “size” e “tamanho” viram a sua categoria gramatical e a sua forma alteradas devido à utilização do morfema – o sufixo “-ist”/ “-ista” – preso à direita do radical daqueles lexemas. Consequentemente, as palavras derivadas que resultaram desta alteração morfológica viram, de igual modo, o seu sentido modificado. Na realidade, a derivação sufixal a que “size” e “tamanho” foram sujeitas deixa prever a intenção enfática de uma conotação outra: a atitude “tamanhista” de Cleaver aproxima-se de um comportamento sexualmente perverso. Esta nova palavra, revestida de um novo sentido, concorre para a manutenção semântica que posteriormente caracterizará o discurso galanteador de Cleaver em relação a BJ.

À primeira vista, a criatividade linguística que acaba de se testemunhar parecerá resultado de uma ocorrência textual perturbadora, provocando uma ruptura de sentido, pelo menos do sentido que habitualmente se atribuiria ao enunciado, provocando a renegociação de significados – através daquilo a que os autores chamaram “motivation search” (Beaugrande e Dressler, 1981: 144) – a fim de o receptor poder acomodar a nova informação e dela retirar o sentido humorístico.

A criatividade linguística poderá também acontecer, por exemplo, quando uma das orações de um dito popular ou de um provérbio é alterada, sendo substituída por uma ocorrência textual completamente diferente ou divergente da convencional ou da esperada. Caberá sempre ao tradutor/legendador a função de negociar sentidos outros que, em termos pragmáticos, sejam equivalentes na língua de chegada.

Ainda no plano textual, o legado de Halliday (1978: 34) é valioso, na medida em que afirma que a língua se pode identificar com a capacidade de “significar” em diferentes tipos de situação, em contextos sociais gerados pela cultura. Quer isto dizer que o “potencial a significar” (ou, na designação de Cecília Basílio (2003: 20), as “significâncias” de uma verbalização) poderá ser decodificado precisamente através do contexto sócio-semântico e sócio-semiótico.

A capacidade, inerente a cada um de nós, que nos permite, mesmo que intuitivamente, proceder às escolhas linguísticas adequadas a um determinado contexto, revela, na óptica de Suzanne Eggins (1994: 8), o modo como uma língua é sensível ao factor “contexto”. No ambiente teórico da linguística sistémica, a relação entre o uso da língua (texto) e o contexto é de tal forma crucial que a autora declara (*ibidem*) que:

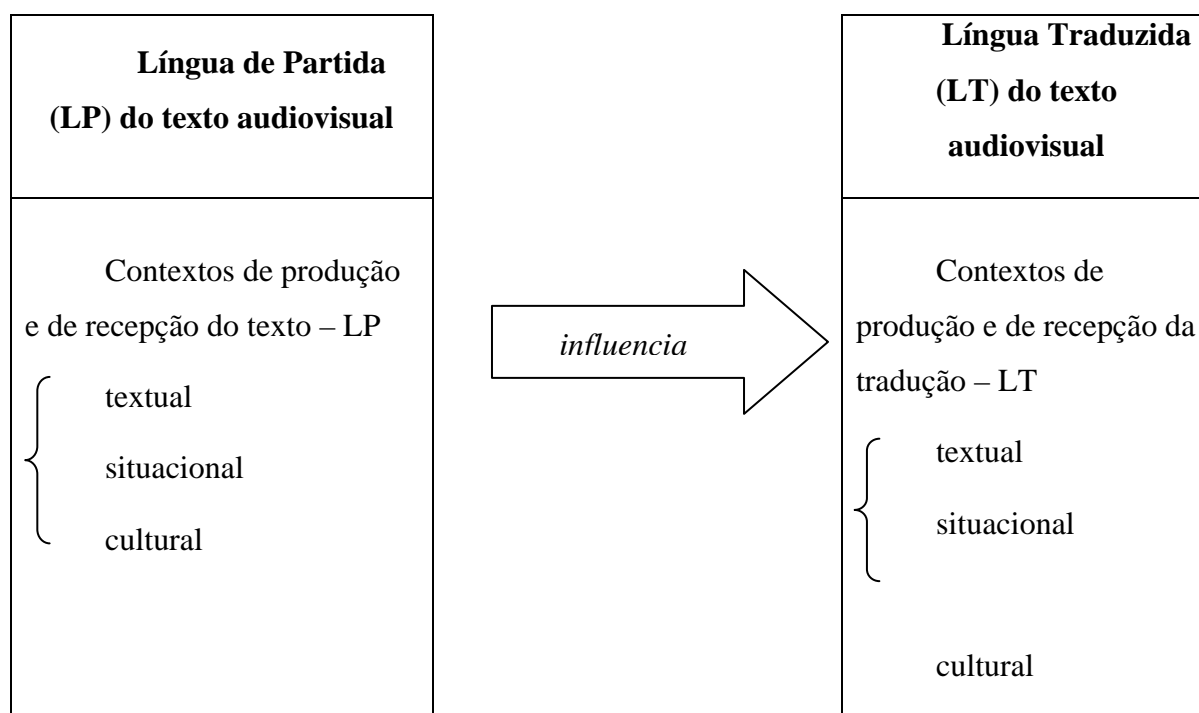
[...] in some way context is in text: text carries with it, as a part of it, aspects of the context in which it was produced, and presumably, within which it would be considered appropriate.

Acrescente-se que, segundo Eggins (1994: 9) a relação que se estabelece entre texto/contexto é consolidada pela nossa sensibilidade e pelas capacidades de deduzir o contexto a partir de um texto; prever quando e como devemos usar as diferentes variedades linguísticas; e, finalmente, desambiguar o uso da língua num dado contexto.

Ora, se, por um lado, o contexto é fértil no aperfeiçoamento da sensibilidade e das capacidades referidas, no campo do humor ele poderá justamente colocar alguns entraves, visto que, muitas vezes, o discurso assente numa base humorística provoca a derrisão de expectativas, tornando precária a capacidade de previsão das trocas discursivas. Os contextos situacional e cultural passam a ser um terreno antitético àquilo que se previa vir a ser dito/feito. Neste sentido, o contexto (linguístico e paralinguístico) poderá funcionar como uma inegável fonte de humor.

O contexto criado no próprio texto tem, efectivamente, um valor inestimável. Porém, quando se fala de “contexto”, este não se pode resumir ao contexto do texto. Deverá, portanto, ser ligado ao contexto exterior, *i. e.*, os contextos situacional e cultural em que o texto é produzido. No âmbito da tradução, o contexto da língua e da cultura original é determinante na realização da tradução do texto audiovisual (contexto da produção) e na sua recepção (contexto da recepção), como se pode comprovar a partir do seguinte diagrama:

Quadro 36 – Contextos de produção/recepção na LP e na LT



Como acabámos de observar, o contexto é determinante no (ins)ucesso (ou na (in)felicidade) do humor. Alguns estudos antropológicos¹⁸³ têm demonstrado que, ainda que o riso seja universal, o objecto de riso não o é¹⁸⁴. Quer isto dizer que, uma vez que nos

¹⁸³ Não faz parte dos objectivos deste trabalho uma abordagem antropológica do riso ou do discurso. No entanto, é digno de menção o facto de que, em consonância com a natureza interdisciplinar da análise do discurso, se encontram referências ao interesse da antropologia pelo uso da língua num contexto mais vasto. Como nos informa Deborah Cameron ((2001) 2002: 47-48), a etnografia da fala focaliza sistematicamente o uso da linguagem enquanto prática cultural: “**Etnography of speaking** is an approach to talk informed by the principles and practices of anthropology”.

¹⁸⁴ Por exemplo, Isabel Ermida (2003: 58) cita um estudo de Pierre Clastres, intitulado «De que riem os índios?», revelando que, entre os índios Chulupi do Paraguai, o riso é uma manifestação agressiva equivalente à morte.

rimos de coisas diferentes, vigora um **relativismo cultural** do riso e, portanto, **do humor**. Ao contrário do riso, reforço mais uma vez a ideia de que **o que é humorístico não é universal: é subjectivo e relativo, dependente de experiências, de saberes e de sentires individuais, situacionais e contextuais**. Na verdade, o contexto poderá atingir uma importância tal que pode transformar uma situação humorística numa instância não humorística e vice-versa. Vejamos o que nos diz Bergson (1900) 1978: 74), relativamente a esta problemática:

[M]ostrem-me um defeito por mais leve que seja: se me for apresentado de modo a comover minha simpatia, ou meu temor, ou minha piedade, acabou-se, já não há mais como rir dele. Escolha-se, pelo contrário, um vício profundo e mesmo, em geral, odioso: ele poderá tornar-se cómico se, mediante artifícios apropriados, conseguir-se que eu fique insensível.

Efectivamente, o contexto assume um poder extraordinário na desambiguação dos limites da frágil fronteira que separa o sério e o humorístico. Isabel Ermida (2003:27) contribui para a discussão acerca da dualidade humor/sério, dizendo que o humor em tudo pode radicar:

[N]ão parece existir, na verdade, um tipo específico de «tema humorístico»: tudo em princípio, pode tornar-se objecto do humor. É um facto que nos rimos do fútil como do grave, do profano como do sagrado, da felicidade como da desdita; rimo-nos da ilusão, do engano, do amor, da política, da sociedade, dos outros e de nós mesmos; rimo-nos da vida e do sonho, mas também nos conseguimos rir da morte e de muitos outros medos.

Em abono da verdade, o humor e o sério caminham lado a lado, disputando um jogo quase invisível, por vezes entrecruzando-se e, quando isto acontece, um anula o outro, sobrepondo-se ao valor contrário que cada um deles pretendia manter. Aliás, as causas do humor poder-se-ão invalidar mutuamente (Defays, 1996: 7): o sério pode transformar-se em cómico (por contágio) e perde a sua credibilidade; inversamente, o cómico poder-se-á tornar sério (pela redução) e o estudo perde o seu objecto. Tudo está dependente do contexto em que o humor é apresentado:

[T]irés de leur contexte et figés dans leur mouvement, le mot, le geste, l'anecdote comiques sont **privés d'une large part de leur signification quand on**

les soumet à l'examen. Le propre du rire est de se soustraire au contrôle (sociale, rationnel, personnel). Plus grave: l'effet, le rire, qui nous a permis de reconnaître le comique, a tendance, quand il survient, à effacer sa cause, le risible.

Outro quadro conceptual a que podemos recorrer e que interessará não só para substanciar, mas também para contribuir para a configuração do valor do contexto – e que, certamente, nos auxiliará na classificação do discurso sério e/ou humorístico – é a teoria semântica dos *scripts*, introduzida por Raskin (1985) e já anteriormente explicitada. No entanto, interessa sublinhar que o objectivo central da teoria em questão é **dar conta do significado de cada frase em qualquer contexto** (Raskin, 1985: 67). Segundo Raskin, esta teoria linguística não reclama todo o conhecimento que possuímos do mundo, nem tão pouco nos diz ser possível fazê-lo, reconhecendo que existe uma fronteira entre o conhecimento que temos do mundo e o da língua. Conclui, afirmando: “[O]bviously, only a context-oriented theory of this kind could possibly handle verbal humor. The sentence-oriented semantic theories were not sufficient” (*idem*: 67). Portanto, o significado das frases não pode ser analisado isoladamente, mas também no contexto em que são proferidas. Logo, na interpretação de frases – e acrescente-se: na tradução de enunciados – revela-se fundamental a compreensão extra-lexical, ou seja, o conhecimento das propriedades semânticas que as palavras evocam.

Uma outra faceta de que se reveste a centralidade do contexto no humor, e que não pode deixar de ser mencionada, é aquela que se reporta à **probabilidade contextual**, noção apresentada por Beaugrande e Dressler (1981: 146), mas que aqui é adaptada estritamente ao caso do discurso humorístico. Neste sentido, a probabilidade contextual, ou seja, uma qualquer ocorrência vocabular ou textual, para além de dependente do conhecimento que temos do mundo circundante, verifica-se aquando da utilização de combinatórias linguísticas regulares ou previsíveis, empregadas de acordo com os habituais mecanismos linguísticos disponíveis aos interlocutores.

Quadro 37 – FG – Frases completas e incongruência

TEXTO ORIGINAL	VERSÃO TRADUZIDA / LEGENDADA
1- Forrest: For some reason, Ping-Pong came very natural to me.	Por alguma razão, o pingue-pongue/ era muito fácil para mim.//
2-Soldier: See? Any idiot can play .	Vês? Qualquer palerma pode jogar. //
3- Forrest: So I started playing it all the time. I played Ping-Pong even when I didn't have anyone to play Ping-Pong with. The hospital's people said it made me look like a duck in water – Whatever that means.	E comecei a jogar o tempo todo. // Até jogava pingue-pongue// sem ter adversário. / O pessoal do hospital disse// que eu estava como peixe na água, // seja lá isso o que for. /

A respeito da Estratégia Narrativa (EN), o relato de FG versando sobre a sua apetência natural para a prática do pingue-pongue é truncado, por parte de um companheiro, com um comentário pouco abonatório acerca das capacidades necessárias para o desporto, interrompendo o ML instaurado, não só pelo contributo verbal, mas também com o concurso da imagem da personagem a jogar magnificamente.

Quando o enunciado número dois é proferido, o humor encontra-se subordinado à imagem de Gump a jogar, fazendo recair claramente o humor na conjugação palavra/imagem. A incongruência que é originada entre o contexto situacional e o contexto linguístico, ou seja, pela imagem de Forrest a jogar e aquilo que é dito por terceiros que, com perplexidade, o observam, vê-se ampliada pelo conteúdo do enunciado número três. Na verdade, o estímulo humorístico reside na continuidade que FG dá à narração, contrariando as expectativas dos receptores da sua mensagem: apesar das suas vitórias consecutivas no pingue-pongue, Gump continua a ser um “qualquer palerma”, facto contra o qual luta ao longo do filme, pois há momentos em que se apercebe de que é diferente dos outros, em que se defende ripostando: “[S]tupid is as stupid does”. Em termos das propriedades de coesão e de coerência, pode afirmar-se o tradutor/legendador revela ter estado atento a este pormenor, na medida em que houve um cuidado da manutenção dos elos coesivos (microtexto), por meio da repetição frásica de “[E]stúpido é quem estupidez faz” (um eufemismo para a expressão portuguesa “quem o diz é quem o é”), ao longo do filme, contribuindo, simultaneamente, para a rede semântica que garante a coerência no plano macrotextual.

Um outro elemento validador da coerência do texto audiovisual presente em *FG* é comunicado através das marcas de ingenuidade de Gump e da sua capacidade cognitiva inferior à da média. Este último aspecto é confirmado pela ausência de conhecimento linguístico do frasema completo “like a duck in water”, traduzido por meio do seu equivalente idiomático (“como peixe na água”), fórmulas linguisticamente fixas ou restritas, universalmente cristalizadas no repertório dos falantes comuns (academicamente (in)formados ou não) quer da língua de origem, quer da de chegada.

III.3.3.1.2 O valor da interação humorística

Como se acaba de verificar, na análise do discurso humorístico das sequências cinematográficas em estudo, é imperativo ter em linha de conta o contexto paraverbal em que estas se encontram inscritas, pois as situações extralinguísticas também concorrem para a descodificação das variadas trocas linguísticas. Por este motivo, não se afigura suficiente a teoria dos actos de fala proposta pelos filósofos da linguagem, Austin (1962) e Searle (1969), na medida em que esta se restringe ao ponto de vista do falante, não abarcando os comportamentos paraverbais, nem tão-pouco tem em consideração as sequências interaccionais do(s) falante(s) e do(s) ouvinte(s).

Em *Semantic Mechanisms of Humor*, Raskin (1985: 3) introduz a noção de **acto humorístico** (por analogia à teoria dos actos de fala austinianos (1962) e searlianianos (1969)), crucial para a discussão sobre o humor verbal: “[F]or the sake of simplicity, we will call an individual occurrence of a funny stimulus the **humor act**”. Apesar de o autor referir que o acto humorístico é uma ocorrência individual, no estudo que aqui se faz do humor cinematográfico, será relevante levar em linha de conta que, em termos de microanálise (*i. e.*, ao nível do enunciado), esta designação não perde a sua validade. Todavia, podemos observar e classificar como “acto humorístico” parcelas do filme superiores ao enunciado, como é o caso das cenas ou até do filme no seu todo (macroanálise).

Exceptuando os casos em que o indivíduo se ri consigo mesmo, sendo concomitantemente emissor e receptor do estímulo humorístico, o acto comunicativo humorístico não é um acto solitário, exigindo um ou mais emissor(es) e um ou mais

receptor(es)¹⁸⁵. Efectivamente, nas palavras de Deborah Cameron “[...] communication is not a one-way process” ((2001) 2002: 176). Para além de não podermos esquecer o conhecimento contextual e a partilha de conhecimento¹⁸⁶, para que se efective a comunicação humorística entre os falantes, existem alguns aspectos a ter em conta no momento do processamento e da interpretação dos enunciados que englobem propriedades linguísticas ou extralinguísticas.

Na reflexão acerca do conhecimento na tradução, Neubert e Shreve (1992: 37) afirmam que aquele não pode ser separado do acto comunicativo. Tanto um como o outro dão forma a um acto unificado; não se trata, portanto, de uma sequência de actos independentes:

[T]here is a complex relationship between cognitive content and communicative event, between knowledge and process. Discourses and texts have communicative purposes and their linguistic expression reflects that purpose. The translator always acts with the interests of these twin processes in mind. Translators must account for the cognitive content of the communication, and they must use language in that accounting. The linguistic forms that are used must reflect the conditions governing the interaction. The term *situation* refers to the contextual constraints active during interaction.

¹⁸⁵ Na realidade, verificam-se situações em que, sozinhos, nos podemos rir de algo que dissemos, ouvimos ou vimos e que interpretamos como humorístico.

Raskin (1985: 3) diz-nos que, nos casos em que se verifica apenas um participante, este é o único receptor do estímulo humorístico, podendo não ser o único emissor, já que aquele estímulo humorístico poderá ser proveniente do ambiente circundante, não humano.

Na obra *La Conversación Audiovisual* (trad. Vincente Ponce, 1996), Gianfranco Bettetini aponta para a existência de, pelo menos, dois intervenientes no acto comunicativo. No entanto, não deixa de referir que quando “[...] las manifestaciones de un lenguaje implican un uso reducido a un solo sujeto, se colocan en el ámbito de una derivación-simulación del intercambio comunicativo normal (el emisor que personifica también el papel del receptor: monólogo interior, apuntes «memorándum», pruebas de memoria, etc.) o en un ámbito patológico. El ejercicio concreto de cada lenguaje se manifiesta, por tanto, como relación de paridad en el intercambio o que pueden inscribirse en un esquema jerárquico de roles, cada uno de los cuales implica un distinto «poder» en la comunicación, subordinado a condiciones de lugar, tiempo, técnica, status e competencia” (p. 105).

¹⁸⁶ Baseando-se em Shiffer (1972), Carlos Gouveia ((ed.) 1996: 415-416) refere-se a esta partilha de saberes como “**conhecimento mútuo**” ou “**conhecimento compartilhado**”, com carácter de permanência (memória comum) que, por sua vez, se constitui “[...] na e pela comunicação [...]”, sendo necessário ao sucesso desta.

Relembre-se que, para referir esta mesma realidade, outros termos são ainda utilizados. Por exemplo, Gutt (1990), na obra *Relevance: Communication and Cognition*, baseando-se na teorização atinente à questão da relevância de Sperber & Wilson (1986), destaca, em cada indivíduo, a existência de um **ambiente cognitivo** (“*cognitive environment*”, p. 39), i.e., passível de ser mentalmente representado como verdadeiro, ou com probabilidade de ser verdadeiro. Os autores alargam ainda esta noção quando referem que o contexto potencial de uma interpretação comunicativa depende, efectivamente, do **ambiente cognitivo partilhado** (“*mutual cognitive environment*”, p. 41) entre emissor e o receptor.

Neubert e Shreve prosseguem, revelando que a competência do tradutor não é redutível ao conhecimento de dois sistemas linguísticos. Será o conhecimento comunicativo – ou a competência comunicativa – que lhe permite desenvolver a competência de tradução. Como anteriormente se aludiu, os autores (1992: 37) percebem a competência comunicativa como um saber usar a língua em situações específicas de interação. Daí que, na minha opinião, numa tradução, o acto humorístico se encontre subordinado ao reconhecimento que o tradutor faz dele enquanto tal. Só assim poderá o acto humorístico ser recodificado na língua-alvo. Concomitantemente, a presença do texto audiovisual traduzido deverá coincidir com o texto original (geralmente falado), não se devendo impor, ao ponto de relegar para segundo plano a imagem ou o som de fundo originais (o contexto situacional) que contribuem fortemente para a efectivação do acto comunicativo humorístico.

Ao tratar o acto comunicativo humorístico, Isabel Ermida (2003: 59-64) reconhece-lhe algumas características basilares que enformam a interacção humorística: o seu carácter humano, a situação ou o contexto situacional, o estímulo, o número de participantes, as relações entre os participantes e as predisposições dos participantes.

É sobretudo acerca desta última que importa, neste momento, tecer algumas considerações. Já anteriormente referi que uma das facetas do humor é a sua qualidade lúdica. A ideia de **jogo** é imprescindível para determinar por parte do receptor o grau de aceitabilidade, logo, de felicidade de um enunciado humorístico. Exceptuando a situação em que surge o humor não intencional, significa isto que tanto o emissor como o receptor do humor deverão estar minimamente preparados para o jogo, obedecendo a uma das suas regras elementares – uma **atitude positiva de permissão/partilha e de aceitação (emissão/recepção) do estímulo humorístico**. Por conseguinte, é imperativo manifestar uma predisposição de ordem afectiva e/ou intelectual, para que não seja travado o processo humorístico (Isabel Ermida, 2003: 62).

Esta ideia permite-me retomar a questão da competência humorística dos profissionais de tradução do humor audiovisual, dado que considero fulcral a sua predisposição afectiva e intelectual para participar no **jogo do humor**. O jogo do humor aqui preconizado é um jogo de **cumplicidade humorística** entre os intervenientes.

Obviamente, no caso da tradução para legendagem, o receptor primeiro é o tradutor. Serão a consciência e a competência humorísticas que lhe abrirão o caminho para entrar no jogo do humor patenteado no filme.

No campo dos estudos sobre a interacção verbal humorística, considero ser apropriado evocar alguns princípios fundamentais ao estudo da comunicação humana, nomeadamente o princípio de cooperação, proposto por Grice (1975; 1989) e o princípio de delicadeza, apresentado por Geoffrey Leech (1983).

Em termos genéricos, nas trocas conversacionais esforçamo-nos por compreender os enunciados e por fazer com que os nossos sejam entendidos. Por outras palavras, cooperamos com os nossos interlocutores, e deles esperamos a mesma atitude, para que haja sucesso/felicidade na comunicação. Ao tentarmos fazer com que o nosso contributo conversacional se adeque às necessidades específicas do momento em que se produz a comunicação, estamos a obedecer ao **princípio de cooperação** formulado por Grice ((1989) 1993: 26). No capítulo intitulado “Logic and Conversation” ((1989) 1991: 22-40), Paul Grice explica este princípio do seguinte modo (p.26):

[O]ur talk exchanges do not normally consist of a succession of disconnected remarks, and would not be rational if they did. They are characteristically, to some degree at least, cooperative efforts; each participant recognizes in them, to some extent, a common purpose or set of purposes, or at least a mutually accepted direction. [...] But at each stage, some possible conversational moves would be excluded as conversationally unsuitable. We might then formulate a rough general principle which participants will be expected (*ceteris paribus*) to observe, namely: Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged. One might label this the Cooperative Principle.

Os participantes no acto comunicativo encontram-se ainda circunscritos a uma condicionante que balizará o percurso do discurso oral ou escrito: o princípio de delicadeza (Geoffrey Leech, 1983). Este princípio relaciona-se directamente com a competência comunicativa dos sujeitos, na sua dimensão interpessoal, porquanto se espera que aqueles apurem as circunstâncias em que devem, ou não, proferir determinados enunciados. Ora, como esta competência nem sempre é posta em prática e como o princípio da delicadeza é susceptível de ser quebrado (intencionalmente ou não), o humor poderá surgir a qualquer momento.

Tanto o princípio da delicadeza como o princípio de cooperação têm contribuído para a compreensão do modo como interagimos e serão, como se verificará, desconstruídos, através da (alegada) desobediência aos seus postulados, nos exemplos humorísticos que servem de *corpus* a este trabalho. Com efeito, ao explicar os diversos modos de infracção das máximas conversacionais propostas, que mais adiante se enunciam, Grice apresenta exemplos humorísticos.

Como vimos acima, o princípio de cooperação revela-se essencial na compreensão das implicações ou das implicaturas decorrentes de uma troca verbal, e muito do humor detectado nas sequências dos filmes em análise encontra precisamente suporte na **implicatura**, outra noção griceana (1975) que servirá, neste preciso contexto, para estruturar a argumentação atinente aos modos como o humor se efectiva. Dito de outra forma, um dos mecanismos que podem dar origem a uma situação de humor é a implicatura ou aquilo que se infere da estrutura de um enunciado. Assim, na implicatura verifica-se o seguinte (Carlos Gouveia ((ed.) 1996: 407)):

[...] [a] ausência de uma correspondência directa entre o que o falante quer dizer com o seu enunciado e o que efectivamente diz, ao falar com o seu alocutário, somente insinua o que quer dizer, deixando apenas sugerido o objectivo ilocutório do seu acto, *i. e.*, os casos em que o falante *implicita* o que quer dizer.

A propósito da implicatura e da literalização vejam-se os exemplos que se seguem.

Quadro 38 – FG – Literalização e Implicatura

TEXTO ORIGINAL	VERSÃO TRADUZIDA/ LEGENDADA
1-Forrest: (voice-over) I stayed with Lieutenant Dan and celebrated the holidays.	Fiquei em casa do Tenente Dan/ e passei o Natal com ele.//
2- Bob Hope: You have a great year and hurry home. God bless you.	Bom Ano Novo, e voltem depressa./ Deus vos abençoe. //
3- Lt. Dan: Have you found Jesus yet, Gump?	Já encontraste Jesus, Gump? //
4- Forrest: I didn't know I was supposed to be looking for him, sir.	Não sabia que o devia procurar. //
5- Lt. Dan: That's all these cripples, down at the V.A., that's all they ever talk about.	Os aleijadinhos da Associação de/ Veteranos não falam doutra coisa. //
6- Lt. Dan: Jesus this and Jesus that. Have I found Jesus? They ever had a priest come and talk to me. He said God is listening, but I have to help myself. Now, if I accept Jesus into my heart, I'll get to walk beside him in the Kingdom of Heaven. [...] Did you hear what I said? Walk beside him in the Kingdom of Heaven. Well, kiss my crippled ass. God is listening. What a crock of shit.	Jesus para aqui, Jesus para ali, / e se eu já o encontrei... // Até mandaram um padre falar comigo. // Disse que Deus me escuta, / mas que devo salvar-me eu mesmo. // Se receber Jesus no meu coração, // caminharei a Seu lado/ no Reino dos Céus. // [...] Ouviste o que eu disse? // Caminharei... / a Seu lado no Reino dos Céus... // Beijem-me o cu de aleijado! / Deus escuta? Que grande treta. //
7- Forrest: I'm going to heaven, Lieutenant Dan.	Eu vou para o Céu, Tenente Dan. //
8- Lt. Dan: Huh? Ah, well, before you go, why don't you get your ass down to the corner and get us another bottle of wine.	Pois... // mas antes disso, / vai à loja da esquina// - buscar mais vinho. /
9- Forrest: Yes, sir.	- Sim, senhor. //

Os enunciados números 3 e 4 são bastante ilustrativos quanto ao impedimento do êxito no funcionamento do princípio de cooperação entre os interlocutores, em virtude de Gump proceder a uma interpretação literal da questão formulada pelo Tenente Dan.

A partir do visionamento de um filme, subentende-se sempre uma dualidade no princípio de cooperação: entre os interlocutores da longa-metragem e entre a mensagem veiculada por esta e os (tele)espectadores, por intermédio do profissional de tradução/legendagem, por forma a haver sucesso pleno na dinâmica comunicacional interna e externa ao filme. Neste sentido, não é descabido conjecturar-se acerca do poder dos enunciados em causa para proporcionarem o surgimento do humor.

Embora tenha ocorrido uma falha no princípio de cooperação entre as duas personagens, resultante da literalização (interpretação *ad litteram*) que Gump faz do frasema metafórico “encontrar Jesus”, sendo que a implicatura, neste exacto contexto, é um “encontro espiritual”, houve claramente da parte do público a genuína entrada no jogo de cumplicidade humorística com a intenção perlocutória do realizador. Além disto, neste caso concreto, o humor facultado, de modo não intencional, por meio da literalização, vem adensar a propriedade de coesão intrafílmica, pois demonstra-se novamente a incapacidade cognitiva de Gump em reconhecer o valor figurado das combinações linguísticas restritas. Isto acontece com frequência, nomeadamente no enunciado “They said it [being wounded in the but-tocks] was a million dollar wound, but...the army must keep that money, 'cause I still ain't seen a nickle I of that million dollars”, em que Gump não se apercebe da implicatura deste frasema e de que deixará o teatro bélico devido a ter sido ferido em combate. Gump é incapaz de proceder a um percurso inferencial que lhe permita depreender que o ferimento lhe facilitará o regresso ao seu país.

Todavia, o humor transmitido através do processo de literalização poderá não emergir somente dos enunciados das personagens cinematográficas, como acaba de se comprovar por meio do intercâmbio discursivo acima citado. Em termos tradutológicos, a interpretação literal de algumas trocas verbais poderá constituir uma prática igualmente geradora de humor, porquanto o profissional não se apercebe do sentido conotativo de determinados frasesmas ou de metáforas, mediante determinados contextos, que os tempos fixaram e universalizaram dentro de determinadas línguas. Por este motivo, se apela ao imprescindível cuidado, cabalmente demonstrado por estas ocorrências, no trabalho de revisão da TAV.

A implicatura, enquanto mecanismo de suporte ao desvelamento do humor, poderá surgir num filme sob a forma da ambiguidade, da comparação, de um enunciado com vocábulos plurissignificativos, da contradição entre gestos/falas/sons... – seja qual for o meio por que ela se manifeste, afasta-se sempre da literalização, ou, mais concretamente, do sentido denotativo dos enunciados, como ilustra o seguinte exemplo:

Quadro 39 – BJD – Implicatura e conotação

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO/LEGENDADO
Diary entry reads: Mum was really scraping the barrel with Mark Darcy. He acts like he's got a giant gherkin thrust up his backside.	"A minha mãe foi mesmo aos restos/ para me encontrar o Mark Darcy."// "Ele parece que engoliu/ um pau de vassoura..." //

O tradutor/legendador conseguiu transferir eficazmente a linguagem figurada através de um idioma equivalente na L/CC. A implicatura, ora do enunciado da L/CP, ora no da L/CC, revela ser a mesma: na opinião de Bridget, Mark Darcy assume uma postura de superioridade perante tudo e todos.

O humor será também detectável a partir do conhecimento das **pressuposições**¹⁸⁷, ou actos de fala indirectos, partilhadas pelos intervenientes no discurso humorístico. Segundo Carlos Gouveia ((ed.) 1996: 405-6)), a pressuposição pode ser de índole semântica ou pragmática:

[E]ncarada do ponto de vista semântico, a pressuposição (semântica) é normalmente definida em termos da sua propriedade de persistir mesmo sob negação da proposição que a determina, de tal forma que quando alguém diz **p** assume **q** e quando alguém diz **não-p** assume **q** na mesma [...] enquanto pressuposição pragmática [é] mais bem definida como as assunções dos falantes relativamente aos contextos de comunicação de que fazem parte [...].

A dimensão pressuposicional do implícito no discurso anedótico, no seio da dinâmica interaccional, é a questão central no artigo “Nas entrelinhas do riso: pressuposições semânticas e pragmáticas no discurso cómico” de Isabel Ermida (*in*: Marques *et al*, 2005: 67-83). Efectivamente, uma parte substancial do humor reside naquilo que fica por dizer e do que se depreende desse “não dito”¹⁸⁸. Muitas vezes, o significado subentendido a partir de um acto de fala indirecto “[...] permite instituir

¹⁸⁷ Em harmonia com Marlene Dolitsky (1992: 35), uma pressuposição é uma proposição não verbalizada, cujo valor de verdade é tido como seguro por parte do locutor. O pré-requisito do falante é assumir-se, acima de tudo, como veículo da verdade nas suas intervenções. Assente no princípio do valor de verdade vigente, é o locutor que impõe a pressuposição nos seus alocutários.

¹⁸⁸ Isabel Ermida (*in*: Marques *et al*, 2005: 67) aponta alguns aspectos que justificam o que na interacção verbal humana fica deliberadamente por dizer: a “[...] natureza económica da comunicação, dirigida a uma optimização do tempo e da atenção do interlocutor, e construída no sentido de transmitir o máximo de informação pelo menor número de palavras. Subjaz também a vários outros propósitos comunicativos, como sejam, a discrição, a diplomacia, a fuga à informação e a cortesia. Em todos estes casos, a transmissão de informação não é directa nem literal, mas *implícita*, recorrendo a estratégias, largamente convencionais, que permitem a decifração do ‘não dito’”.

passagens abruptas de um quadro semântico-referencial para outro [...]” (*idem*: 68), como é bem visível no exemplo que se segue:

Quadro 40 – BJD – Pressuposição

TEXTO ORIGINAL	TEXTO TRADUZIDO/LEGENDADO DVD	TEXTO TRADUZIDO/LEGENDADO TV
1- Cleaver to Bridget: Listen, what are you doing tonight?	- O que é que fazes esta noite?/	- Que fazes logo à noite? /
2- Bridget to Cleaver: Actually I'm busy [...]	- Estou ocupada.//	- Estou ocupada. //
3- Cleaver to Bridget: (optional) Oh, right. [...] (Well,) that's a shame. I just ... (well,) I thought it might be a... charitable thing to take your skirt out for dinner. Try and fatten it up a bit. [...] Maybe you could come, too?	Certo. Bom, é uma pena. Só queria// [...] Penso que seria um acto de caridade/ levar a saia para jantar...// e tentar engordá-la um pouco.// [...] Talvez pudesses vir também.//	É pena. // [...] Achei que seria caridoso / levar a saia a jantar fora, // para ver se ela engorda. // [...] Podias vir também. //

O ML que se esperava operar nos enunciados transcritos envolveria um convite feito por um indivíduo a uma outra pessoa, o que não acontece. O convite para jantar que Daniel Cleaver dirige a BJ, velado por ser endereçado a um referente inanimado – a saia que Bridget usa naquele momento –, por se tratar de um acto de fala indirecto, abre outras vias interpretativas. Primeiramente, é óbvio que Cleaver não quer convidar a saia, mas Bridget. Em segundo lugar, em termos pragmáticos, o público mais informado saberá inferir o eufemismo das conotações sexuais matricialmente vincadas na preocupação que Cleaver revela em alimentar (saciar sexualmente) e em engordar (engravidar, em consequência do acto sexual) a peça de vestuário feminina/Bridget. Neste caso, a pressuposição de natureza sexual encontra-se enfatizada pelo uso translato da sinédoque: saia – parte/mulher – todo.

A coerência na construção da “persona” de Daniel é nítida através dos seus enunciados nesta cena, na medida em que emerge o estereótipo masculino do conquistador que olha apenas à aparência, sem se demorar na indagação sobre a essência feminina.

Em suma, e como se pode depreender, o efeito perlocutório da intervenção (número 3) de Daniel só assumirá com sucesso o seu valor humorístico se Bridget, enquanto

interlocutora visada (e, por consequência, o público-alvo), conseguir revelar vontade de entrar no jogo humorístico, por forma a manter a cumplicidade humorística.

O “não dito” constitui, na perspectiva de Marlene Dolitsky, apresentada no artigo “Aspects of the unsaid” (1992: 34), paralelamente ao código linguístico explícito, um outro modo de comunicação assente na codificação de elementos implícita na totalidade de uma determinada situação contextual. Na cena que se acabou de comentar, o realizador poderia ter escolhido, por meio da prolepse da narrativa fílmica, colocar Daniel Cleaver a imaginar uma relação declaradamente mais carnal com Bridget. Em vez disso, todo o apetite sexual de Cleaver é subentendido pelo público através do “não dito” e do “não mostrado”.

No que diz respeito à TAV, considero indispensável pensar-se que, analogamente ao “não dito”, ao implícito enunciativo, se poderá referenciar o “não mostrado” por via icónica. Na minha opinião, é lícito falar de **pressuposição** (o “não dito”, o paratexto) e de **pressuposição icónica** (o “não mostrado”). Tanto um tipo de pressuposição como o outro, para além de activarem conhecimentos de índole variada, podem favorecer a emergência de grandes geradores de humor, exigindo dos alocutários uma sensibilidade e cumplicidade humorísticas apuradas.

Temos vindo a observar que a quebra de alguns princípios (de cooperação e de delicadeza) por parte dos interlocutores e a construção de um quadro de inferências podem ocasionar instâncias de humor. Fez-se particularmente referência a duas áreas da Linguística (a Semântica e a Pragmática) que considero serem extremamente úteis na análise do humor e que ajudam a compreender a dinâmica do acto comunicativo humorístico. Com efeito, Carlos Gouveia ((ed.) 1996: 417) menciona a interligação entre elas:

[A]liás, as relações da pragmática com a semântica são demasiado óbvias para serem escamoteadas, no sentido em que ambas têm em consideração as intenções dos falantes e os efeitos dos enunciados destes nos interlocutores, bem como os modelos mentais, o conhecimento, os comportamentos, as crenças, as inferências, as pressuposições, etc., relativamente ao mundo, que determinam a produção de sentido.

Na perspectiva pragmático-semântica¹⁸⁹, o humor verbal é vulgarmente identificado com um comportamento não cooperativo, violando, conseqüentemente, as máximas conversacionais. A aceção da quebra do princípio não cooperativo inerente ao humor merecerá lugar para discussão mais adiante, já que a cumplicidade humorística pressupõe a cooperação na participação do jogo do humor.

A propósito do humor das anedotas, Marlene Dolitsky (1992: 37) sustenta que linguística e pragmaticamente o humor reside na brecha criada entre as expectativas dos receptores, que partem do princípio que o emissor obedece às regras convencionadas, e o que o locutor realmente afirma, transgredindo as normas, ora linguísticas, ora sociocontextuais.

Seja como for, em harmonia com o esquema teorizado por Grice ((1975) 1989: 27-29), na interacção com os outros, devemos obedecer a quatro **máximas conversacionais**¹⁹⁰ que incluem as categorias de quantidade (da informação a transmitir), de qualidade (contribuição verdadeira), de relação (contribuição relevante) e de modo (como se efectua a contribuição).

Ao discutirem a aceitabilidade e a intencionalidade, enquanto componentes das propriedades de textualidade e como princípios orientadores da tradução, Neubert e Shreve (1992: 74) asseveram que, apesar de estes dois factores não poderem só por si estabelecer a textualidade, estão directamente conexionados com o princípio de cooperação. Esta relação deve-se à negociação, operada ao nível comunicativo, a que um texto está sujeito com o intuito de ser entendido enquanto tal. Uma vez que a comunicação linguística denota sempre um carácter interactivo, o princípio de cooperação deverá ser extensível a todos os tipos de discurso, seja falado, seja escrito (mesmo que se trate de um tipo de cooperação indirecta, não presencial).

No que diz respeito à tradução, Neubert e Shreve (*ibidem*) mostram claramente a importância de que se reveste o princípio que se tem vindo a discutir:

¹⁸⁹ Aliás, Marlene Dolitsky (1992: 37) chega mesmo a afirmar que “[P]urely linguistic humor may be based on ambiguity and semantic deviation. [...] Pragmatically based humor has its roots in the relation between the word and the world”

¹⁹⁰ A especificidade de cada uma das máximas conversacionais, propostas por Grice, encontra-se mais adiante, no quadro 37 “Máximas conversacionais, Máximas do humor e Máximas da Tradução do Humor Audiovisual – a especificidade da legendagem”.

[T]he principle of cooperation explains the willingness of the L2 text user to negotiate the meaning of the text and to accept it as text. The negotiation can occur even if the original sender of the text is unknown and may never have projected the L2 reader as an audience. Cooperation is a precondition of translatability and a presumption the translator must make. Lack of cooperation can be a source of failure. Improper translation is a failure to convince the reader to participate in the textual interaction. It is a violation of the principle of cooperation. Cooperation is more than just a philosophical issue. Violating the principle of cooperation has practical consequences for the translator.

Dada a utilidade da questão das quatro máximas conversacionais, previamente mencionadas, no campo tradutológico audiovisual, afigura-se ajustado consagrar-lhes uma apreciação mais demorada.

Verificando-se o registo de algumas mudanças estruturais de língua para língua, Neubert e Shreve (1992: 76) referem que a máxima da quantidade “[...] advises the translator to assess the information requirements of the L2 as text in its own right to make adjustments to compensate”. Assim sendo, no tratamento de estruturas gramaticais, o tradutor terá de fazer recurso a processos de redução ou de omissão. Relativamente à selecção lexical – principalmente quando se trata da tradução de nomes de instituições, de pessoas ou de acontecimentos históricos pouco conhecidos –, também a máxima da quantidade estipula a incorporação dos processos de paráfrase ou de explicitação em vez do empréstimo directo. Daí que os autores preconizem: “[T]he maxim of quantity frees translators from the delusion that they must maintain textual parity” (*idem*: 77).

Com efeito, o texto traduzido poderá variar na sua extensão – mais ou menos longo que o original –, o que não significa que a máxima da quantidade faculte ao tradutor a possibilidade de recorrer à adição de palavras ou a frases desnecessárias à veiculação do sentido, que, aliás, deve ser utilizada com grandes reservas e ponderação no respeitante à TAV. Portanto, a máxima da quantidade não constitui uma licença para a digressão nem para a paráfrase. Esta máxima deve ser seguida a fim de dar resposta aos requisitos de um determinado texto, mediante o contexto em que e para que se traduz. Poderá acontecer que o profissional da TAV se defronte com ocorrências verbais em que a máxima de quantidade na L/CC difira daquela ditada pela L/CP. Este desajuste poderá verificar-se na aplicabilidade das outras máximas conversacionais, fazendo com que a latitude de escolhas do tradutor/legendador seja mais ou menos alargada.

Apoiada na aceitabilidade e no princípio de cooperação, a máxima da qualidade, de acordo com o legado de Neubert e Shreve (1992: 77-78), poderá constituir um considerável impedimento no preenchimento do seu preceito (a verdade da contribuição), pois parte da convicção de que a informação que transmitimos é sempre factual, assumindo que cada um de nós sabe determinar o que é a verdade. Esta máxima fornece instruções (debatíveis, nos planos ético e deontológico) ao tradutor, no sentido de corrigir o texto original em vez de perpetuar os erros ou as falhas na língua de chegada.

Na minha opinião, a verdade da contribuição do tradutor será feita em conformidade com o mundo textual/ficcional ou o mundo possível¹⁹¹, criado no texto de origem e em harmonia com a intencionalidade nele expressa. Caso contrário, o discurso humorístico deparar-se-ia com severas contrariedades na sua instauração, visto que sobrevive (de entre outros aspectos) da incongruência, da ausência de coerência, muitas vezes conotada com a verdade apreensível, seja ao nível linguístico, seja no plano paralinguístico. Por este motivo, partilho inteiramente a opinião de Neubert e de Shreve (*idem*: 78-79), ao proporem que numa tradução seja criada e mantida uma *consistência interna*:

[T]he maxim of quality requires the translator to preserve the internal truth-consistency of the text. References to objects, events, places and people must have an internal consistency. The truth of the source text, discounting obvious factual errors and typographical mistakes, is taken by the translator as a given. The translator is obligated to do nothing unless he or she discovers internal inconsistency.

Como se pode inferir da transcrição – e tentando adequar o raciocínio à TAV –, na tradução audiovisual do humor preconiza-se que **a verdade deve ser mantida consoante a lógica interna do filme**, *i. e.*, de acordo com o mundo possível nele instituído. Obviamente, isto significa que a congruência intrafílmica poderá ser, e é-o frequentemente, geradora da incongruência extrafílmica, sem, no entanto, deixar de tocar o universo humorístico.

Para concretizar a concepção do desencontro entre a congruência intrafílmica e a incongruência extrafílmica, atente-se nos exemplos em *FG*, em que o protagonista é apresentado como o inventor da imagem do “smiley” ou como o maior accionista, segundo ele de uma companhia de fruta, mas que o público reconhece, no timbre da carta que ele

¹⁹¹ Relembre-se que a questão do *mundo possível/ficcional* fez parte da discussão do Capítulo II.

manuseia, como sendo o logótipo da “Apple”¹⁹². O mundo impossível instaurado pela narrativa ficcional permite a FG ser, efectivamente, visto como o autor do logótipo e accionista de uma companhia que ele pensa ser de fruta. Nestas cenas, o público-alvo, partindo de um comportamento pressuposicional, é convidado a extrair inferências daquilo que não é dito, observando, simultaneamente, as ressonâncias cómicas que têm vindo a caracterizar Gump ao longo do filme. Daí a legitimidade da incongruência extrafílmica deduzida pela sua audiência.

A máxima da relação prende-se com as conexões linguísticas e semânticas existentes entre os elementos textuais (Neubert e Shreve, 1992: 79). Efectivamente, num texto são detectáveis elementos que são mais marcantes do que outros no seu contributo para a construção das ideias centrais que compõem um texto. A relevância, ou os diversos níveis de relevância, dos vários segmentos textuais assume um valor particular no que concerne às escolhas do tradutor (*idem*: 79; 80; 81):

[T]o be relevant means that the sender, and by extension the translator, has to make evident what the primary contents of the text are. [...]

It is the translator’s responsibility to create in the L2 text a network of sense relations that corresponds to the relevance structure of the L1 text. [...]

Adherence to the maxim of relation leads the translator to a reconstruction of the sense relationships of the L1 text by exploiting the L2 user’s linguistic and world knowledge.

De igual modo, também o receptor deverá proceder ao estabelecimento de relações de sentido e determinar os níveis de relevância perante o texto traduzido. Nos casos em que o objectivo da tradução sofreu alterações (devido à sua intencionalidade ou às necessidades específicas do público-alvo a que o texto traduzido se dirige), cabe ao tradutor a criação e a manutenção de uma nova estrutura de relevância, pois, como Neubert e Shreve (p. 81) preconizam, a discrepância semântica é muito mais séria numa tradução do que os problemas gramaticais.

¹⁹² Na realidade, embora o logótipo do “smiley” tenha sido inventado por Harvey Ball em 1963 para uma companhia de seguros, a “State Mutual Life Assurance” de Worcester, no Massachussetts, só nos anos (19)70 é que os irmãos Murray e Bernard Spain popularizaram a imagem, juntando-lhe o *slogan* “Have a happy day” (in: <http://en.wikipedia.org/wiki/Smiley>). A companhia de tecnologia computacional *supra* aludida, a “Apple Computer, Inc.”, encontra-se sediada em Cupertino, na Califórnia, desde 1976, e foi co-fundada por Steve Wozniak e Steve Jobs.

Na trajectória do debate do humor encontram-se disseminadas abundantes alusões à equação humor/violação das máximas conversacionais. Raskin (1985: 100-101), por exemplo, perspectiva o humor como um modo de comunicação “non-bona-fide”, ainda que reconheça (p. 104) o humor como um elemento socialmente aceitável na interactividade humana ao asseverar: “[H]umor seems to be the **next most socially acceptable form of communication after bona-fide communication**” (negrito meu).

Mais tarde, Victor Raskin sustenta ainda esta posição, como é facilmente comprovável através do teor dos artigos de 1992, “Humor as a non-bona-fide mode of communication” (*in*: Elray L. Pederson (ed.)) e de 1998, “The sense of humor and the truth” (*in*: Willibald Ruch(ed.)). Nestes textos o autor afirma ser o sentido de humor inverso ao compromisso de verdade no discurso. Contudo, na minha opinião, é lícito pensarmos que se trata de uma falácia, já que, frequentemente, assistimos a situações em que o compromisso com a verdade é precisamente selado através do humor¹⁹³.

A longa-metragem *Three to Tango* (realizada por Damo Santosetefano, em 1999) é um exemplo esclarecedor de uma comédia romântica, cujos mecanismos do humor assentam explicitamente num acordo ilusório com a verdade: o protagonista Oscar (Matthew Perry) só consegue a adjudicação de um projecto de arquitectura importantíssimo visto mentir quanto à sua orientação sexual, fingindo que é homossexual. À custa deste disfarce, consegue que Amy (Neve Campbell), amante de Charles (Dylan McDermott), um homem casado e futuro patrão de Oscar, venha coabitar no seu apartamento. Oscar ficará incumbido de vigiar a jovem, não existindo qualquer risco de ele se vir a apaixonar por Amy.

Vista deste modo, a anterior equação humor/violação parece ser representativa de um paralogismo, já que, aparentemente, faz sentido que, para se efectivar, o humor desobedeça às máximas conversacionais e não se detenha na observância dos princípios de delicadeza, nem de cooperação. Todavia, é digno de nota o facto de toda a comunicação comportar desvios relativamente ao ideal preconizado nas máximas conversacionais.

No meu entender, porém, torna-se legítima a questão: se o humor viola aqueles princípios e máximas, como é possível e praticável a comunicação humorística? Mais

¹⁹³A comédia *Falar Verdade a Mentir* (1846), de Almeida Garrett (1799-1854), que, por sua vez, se baseou na peça *Menteur Véridique* (1823) do dramaturgo francês Augustin Eugène Scribe (1799-1854), é bastante elucidativa quanto ao tratamento deste aspecto na arte dramática portuguesa.

concretamente, como poderá existir o humor, enquanto acto comunicativo feliz, sendo ele comumente identificado com um comportamento não-cooperativo?

O discurso humorístico, a par de outras tipologias discursivas no caleidoscópio comunicativo, pretende ser um modo de transmissão de informação, da mesma maneira que esperamos que uma tradução veicule informação a que, de outra forma, não poderíamos aceder. Frequentemente, nas trocas verbais parte-se do pressuposto de que quando alguém comunica algo se baseia sempre no modo de comunicação *bona fide*, isto é, em conformidade com as máximas de conversação e com o princípio de cooperação. Todavia e comprovadamente, não é necessária a existência de humor para que estes sejam violados – veja-se o caso dos jogos de palavras, de enunciados irónicos, ou mesmo o da ocorrência de uma mentira acerca de um caso da maior seriedade. Aliado a este aspecto, é ainda digno de menção o facto de nem sempre o humor violar total ou parcialmente todas as máximas conversacionais, sendo que nem por isso deixa de comunicar humor e de veicular informação ilustrativa, com vista a enfatizar ou a comprovar uma ideia considerada séria.

Em função das coordenadas lançadas nos últimos parágrafos, cabe retomar o debate de um dos assuntos basilares desta tese e perguntar então: de que forma poderá o tradutor de audiovisuais conciliar o humor – um modo *non bona fide* de comunicação – com a tradução, um modo comunicacional *bona fide*? Parece tratar-se de uma falsa questão porque, em termos comunicativos, o humor é portador de sentido comunicacional, apresentando-se como um verdadeiro mediador do desenvolvimento de relações interpessoais.

No âmbito desta matéria, e a propósito da especificidade da anedota, Salvatore Attardo, no artigo “Violation of conversational maxims and cooperation: The case of jokes” (1993: 537-558), explica tratar-se de um “paradoxo aparente” (*idem*: 543) dado que este tipo de textos, não obstante a violação do princípio de cooperação, ser transmissor de informação, proporcionando sucesso no intercâmbio comunicativo, à semelhança de outros textos ditos sérios. Como acaba por admitir o autor (1993: 550), a natureza paradoxal do humor remanesce inexplicável em termos pragmáticos devido à qualidade não cooperativa e à sua função comunicativa. Ora, é justamente neste ponto que a minha opinião diverge da de Attardo, conquanto este se tente aproximar da noção de carácter *non bona fide*

raskiniano, para explicitar o que pretende vir a desenvolver numa obra posterior¹⁹⁴: um “cooperative principle for jokes”.

Em “How to Pull Strings with Words – Deceptive Paths in the Garden-Path Joke”, um artigo da autoria de Haruhiko Yamaguchi (1988: 323-337) questiona até que ponto as anedotas serão um discurso *non-bona-fide*. Além disso, defende que existe nas anedotas uma característica de regularidade, propondo, por conseguinte, a Hipótese “Character-Did-It”. Segundo esta hipótese, o narrador da anedota é desresponsabilizado, enquanto desempenha o papel de codificador da mensagem anedótica. Porém, entendo que o locutor, enquanto intermediário do humor (seja ele pertencente ao mundo anedotário ou não), não pode adoptar este tipo de atitude desvinculadora de qualquer comprometimento com o humor, pois tal conduta não se compagina com o acto comunicativo humorístico em si, visto que também somos aquilo que dizemos e o modo como o escolhemos exprimir. Muitas vezes, de maneira mais ou menos consciente, chegamos mesmo a ilustrar uma ideia, um facto (considerados sérios), ou a aliviar o seu modo de exposição com anedotas ou mesmo com um toque humorístico.

Creio que, no que à Pragmática diz respeito, o humor – e não circunscrevo aqui o termo apenas ao humor patenteado nas anedotas – é detectável sempre que num intercâmbio comunicacional existe um entendimento, uma predisposição e uma cumplicidade entre os intervenientes, de modo a que o que é humorístico seja percebido como tal, postergando a necessidade de pistas contextuais habituais nas transacções conversacionais das anedotas (“já te contei aquela?”...).

As evasivas, os subterfúgios, a prolixidade discursiva, as implicaturas e outros mecanismos linguísticos, que geralmente se identificam como inerentes aos enunciados humorísticos, poderão constituir parte integrante de discursos tipicamente considerados sérios. Deste modo, defendo que o desvio (intencional ou não) ou a violação das máximas não são exclusivos do discurso humorístico. Até porque, mesmo que, entre os interlocutores, haja cooperação na identificação do estímulo humorístico, essa circunstância não implica necessariamente que exista, de maneira efectiva, cumplicidade humorística. Quer isto dizer que quando, num intercâmbio verbal, é perceptível a intenção humorística – *i. e.*, existe cooperação entre o emissor e o receptor – não significa que se

¹⁹⁴ Nas várias actualizações bibliográficas a que procedi, no decurso deste trabalho, verifiquei que, até ao momento, o autor ainda não desenvolveu/publicou material sobre este assunto.

partilhe do humor, porque um dos intervenientes pode não apreciar o tipo de humor criado e, assim sendo, não haverá lugar para a cumplicidade humorística.

Por esta razão, na esfera do universo do humor, a noção de **cumplicidade humorística** revela-se mais profícua, porquanto a sua abrangência concentra não só o princípio de cooperação, em que se opera um complexo processamento de informação ao nível da produção e da recepção, como também nela congrega a predisposição para a partilha afectiva e intelectual do jogo da cumplicidade humorística entre os interlocutores. Será este o substrato a partir do qual subsistirá a cumplicidade em detrimento da cooperação, ou seja, a empatia patente no **princípio de cumplicidade humorística** que, por sua vez, proporcionará o surgimento e a manutenção do efeito humorístico. Por este motivo, na contextura desta investigação se falará em “(princípio de) cumplicidade humorística”, termo que abarcará não só aquilo a que se poderia chamar “princípio de cooperação humorística”, mas que resulta igualmente da coalescência dos elementos que a seguir se enumeram: a sensibilidade e a consciência humorísticas, subjacentes à competência humorística, as competências de tradução e a técnica, que, no seu conjunto, concorrem para a edificação da competência de tradução do humor audiovisual, como já anteriormente se fez notar.

Por outras palavras, a cumplicidade humorística permitirá ao profissional de TAV não só participar no jogo humorístico (sendo que este se alicerça na transgressão ou na subversão das máximas e dos princípios focados), tornando-se seu cúmplice, envolvendo-se no espírito jocosos do filme na L/CP, como também lhe abrirá as portas de acesso a pistas tradutológicas (na L/CC) para melhor se orientar nos labirintos linguísticos e paralinguísticos de que o humor é feito. Em última análise, o traço distintivo entre o comportamento cooperativo e o **princípio de cumplicidade humorística** dos intervenientes no discurso é a atitude positiva perante o humor e a acção receptiva e (re)produtiva da intensidade do efeito humorístico que pode não estar implicada no primeiro princípio.

A grande maioria dos falantes está habilitado a reconhecer enunciados de cariz humorístico e a cooperar, *i. e.*, aceitar que se encontra num contexto linguístico ou situacional em que a fronteira do sério desapareceu e se gerou o humor. Salvo raras excepções, qualquer receptor procede ao reconhecimento do humor, desempenhando um papel maioritariamente passivo, por outras palavras, é capaz de um comportamento

cooperativo perante um estímulo humorístico, o que não significa que se identifique com o humor ou que o venha a produzir na sua resposta. O princípio de cumplicidade humorística requer uma competência humorística duplamente receptiva e produtiva. Por esta razão, relativamente ao profissional de TAV, existem outras expectativas que ultrapassam os limites da cooperação, exigindo-se-lhe que seja cúmplice na projecção activa do humor noutra língua/cultura. Portanto, para o profissional de TAV não bastará ser sensível ao estímulo humorístico, ter consciência da sua existência e cooperar no jogo do humor. O profissional conglobará todas estas capacidades, interiorizando-as, e, se preciso for, não se limitará a recriar humor, mas a criá-lo, algo que não conseguirá fazer com sucesso se a sua atitude perante o humor não for genuinamente positiva, ao ponto de se tornar cúmplice do humor que lhe cabe transmitir na L/CC.

Reconhece-se que o princípio de cooperação revela uma atitude receptiva, de carácter passivo, ao passo que o princípio de cumplicidade humorística se refere a uma competência activa, seja na recepção, seja na produção do humor. Consequentemente, o desafio do tradutor/legendador amplia-se: enquanto receptor primeiro do acto humorístico, aquele terá de lançar mão a estratégias de descodificação, com vista a codificar, assumindo o papel de emissor, o humor noutra língua. No entanto, sublinhe-se que a cabal implicação do tradutor de TAV com o humor do texto de partida só será assegurada com sucesso quando o público do material humorístico legendado partilhar dessa cumplicidade humorística e for convidado, por meio da tradução/legendagem, a participar com equivalente intensidade no jogo do humor do filme.

No âmbito da TAV, pode afirmar-se que a máxima da relevância se encontra associada à **tradução selectiva**, ou seja, o profissional terá de cuidadosamente analisar os níveis de relevância humorística de um determinado enunciado. A esta atitude por parte do tradutor/legendador poderíamos atribuir o nome de **atitude de tradução selectiva humorística**. Desta maneira, não obstante os constrangimentos provenientes do foro técnico impostos pelo próprio meio de divulgar a tradução¹⁹⁵, será facultada ao profissional da TAV a oportunidade de otimizar a negociação dos significados, assegurando a

¹⁹⁵ Mesmo que a necessidade de explicitação de determinados vocábulos ou expressões se imponha e venha a implicar uma ruptura (perda de ritmo, referência dada de difícil interpretação, retardamento da leitura da restante legenda, falta de tempo para a sua exposição no ecrã, etc.), no texto legendado sugere-se a sua omissão.

restituição do estímulo humorístico igual ou similar ao do texto audiovisual de partida, quando e sempre que possível.

A clareza, a ordem, a ausência de ambiguidade e a brevidade são elementos pressupostos na máxima de modo e que se relacionam substancialmente com a relevância e com a intencionalidade. Neubert e Shreve (1992: 83-84) indagam acerca do grau de influência da máxima de modo numa tradução:

[T]he significance of the maxim of manner for the translator is that it calls for a continual assessment of L2 textual components. The translator must decide whether they carry the L1 sender's message effectively. There are, however, unanswered questions. How can the translator make a reasonable assessment of potential L2 textual elements? How can the most effective text be built if the structure of the source text is not always a reliable guide?

Os autores concluem, revelando que o grau de influência da máxima de modo na ação tradutológica varia em conformidade com o tipo de texto e a sua intencionalidade. Além disso, consideram ser a perspicuidade inerente a um texto uma especificidade cultural¹⁹⁶ e genérica. Por esta razão, também a perspicuidade (a clareza, a brevidade e a organização) veiculada pelo texto (humorístico) audiovisual traduzido em português poderá diferir daquela que o texto original exhibe em língua inglesa, o que não implica que o tradutor venha a violar a intencionalidade humorística.

Tendo em conta que se reconhece o valor nas relações interpessoais das Máximas Conversacionais de Grice e as Máximas do Humor (Joke Telling Maxims), sugeridas por Raskin, admite-se, porém, carecerem de substância semântico-pragmática na sua aplicação à realidade da tradução do humor para legendagem. Consequentemente, surgiu a necessidade de refundir o conjunto das duas máximas, na tentativa de as reajustar e de as articular com as peculiaridades em que se inscreve a prática tradutológica audiovisual.

No quadro que se segue, encontramos as máximas conversacionais griceanas (A) e a acomodação raskiana (B) (1985) destas ao humor, traduzidas, respectivamente, por Carlos Gouveia ((ed.) 1996: 403) e por Marta Rosas (2002: 33). Na coluna C, sob a forma de

¹⁹⁶ Os autores fornecem um exemplo disso mesmo: “[G]erman scientific texts are usually more digressive than English scientific texts. Each is acceptable in its own context; in their natural environments these texts are *as perspicuous as they need to be*. The translation of the German text into English, however, might call for the translator to prune the digressions. The translator would need to produce a more direct relevance structure for the text” (1992: 83).

proposta, sugere-se uma nova configuração destas máximas adaptada ao caso concreto da tradução do humor para legendagem:

Quadro 41 – Máximas Conversacionais, Máximas do Humor e Máximas da Tradução do Humor Audiovisual – a especificidade da legendagem

<p>A PAUL GRICE (1975)1989: 27-29 Máximas conversacionais</p>	<p>B VICTOR RASKIN (1985:103) Máximas do humor</p>	<p>C PROPOSTA Máximas da tradução do humor audiovisual: a especificidade da legendagem</p>
<p>(i) Máxima (M) da Quantidade: 1. Torna a tua contribuição tão informativa quanto é requerido (para o presente propósito da troca). 2. Não tornes a tua contribuição mais informativa do que é requerido.</p>	<p>(i) M da Quantidade: Dê a informação que for estritamente necessária à piada.</p>	<p>(i) M da Quantidade: Evita informação desnecessária ao enunciado humorístico, tendo em conta os constrangimentos advindos da sincronia entre a imagem, o som (texto oral) e a legenda (texto escrito).</p>
<p>(ii) M da Qualidade: Tenta fazer com que a tua contribuição seja verdadeira 1. Não digas o que crês ser falso. 2. Não digas aquilo para que não tens provas adequadas.</p>	<p>(ii) M da Qualidade: Diga apenas o que for compatível com o universo da piada.</p>	<p>(ii) M da Qualidade: Traduz / legenda apenas o que é compatível com o universo da intenção humorística (contempla a necessidade de adaptação ou da explicitação culturais e o constrangimento de tamanho e tempo de exposição da legenda).</p>
<p>(iii) M da Relação: Sê relevante.</p>	<p>(iii) M da Relação: Diga apenas o que for relevante à piada.</p>	<p>(iii) M da Relação: Traduz/legenda apenas o que for relevante à intenção humorística.</p>
<p>(iv) M de Modo: Sê perspicuo 1. Evita obscuridade de expressão. 2. Evita ambiguidades. 3. Sê breve (evita desnecessária prolixidade). 4. Sê metódico.</p>	<p>(iv) M de Modo: Conte a piada com eficiência.</p>	<p>(iv) M de Modo: Traduz/legenda eficazmente o humor, promovendo a sua acessibilidade aos públicos-alvo. Evita a obscuridade de expressão, salvo se a intenção humorística o implicar. Se a fonte do humor for a ambiguidade e a prolixidade, não as evites, excepto se colocarem em perigo os aspectos técnicos convencionados para a elaboração das legendas.</p>

Como se traduz, afinal, o humor audiovisual? Adaptando um velho provérbio português, chegou a altura de dizer que *humor com humor se paga*. Na tradução audiovisual, a maior recompensa de que o autor do argumento poderá usufruir é, indubitavelmente, saber que a ideia humorística que tentou transmitir não foi colocada de

parte por ser demasiadamente complexa a sua tradução, ou não foi reduzida a um enunciado destituído de qualquer comicidade.

Díaz Cintas (2003b: 253) advoga que o humor é, inegavelmente, uma das instâncias que aferem o talento de qualquer tradutor, devido a ser uma actividade de tradução fílmica que compele qualquer profissional a activar a imaginação e a desafiar a criatividade no processo das tomadas de decisão, com vista a encontrar as melhores soluções de equivalência entre a intenção humorística da L/CP e o efeito humorístico na L/CC.

Na verdade, as particularidades do humor nos audiovisuais merecem uma abordagem prudente e devidamente sequenciada. Relativamente à **língua/cultura de partida**, o tradutor/legendador deverá ter em linha de conta alguns elementos:

1º a predisposição para a detecção do contexto linguístico-cultural do humor – a **sensibilidade humorística**;

2º a identificação e a compreensão da intenção humorística (mediante o reconhecimento do acto humorístico patenteado nos vários mecanismos que operam no acto ilocutório) – a tomada de **consciência humorística**;

3º a aceitação do estímulo humorístico, enquanto tal – a entrada no jogo de **cumplicidade humorística**.

No que diz respeito à **língua/cultura de chegada**, o tradutor deverá também agir em conformidade com as fases que a seguir se enumeram:

1º a predisposição para a procura do acto ilocutório (intenção humorística) e do efeito perlocutório dos enunciados, ou seja, do seu resultado humorístico equivalente – a evidência da **competência humorística**;

2º a criação de mecanismos que estimulem positivamente o público à recepção do humor, *i.e.*, a negociação semântico-pragmática e, não perdendo de vista as limitações que se impõem à modalidade de TAV usada (legendagem) – **as competências de tradução e a técnica**;

3º a veiculação na legenda do sentido linguístico-cultural do humor, de acordo com os parâmetros de relevância humorística (apoiada na capacidade de traduzir selectivamente o equivalente perlocutório) e com as máximas *supra* propostas para a TAV – a **competência de tradução do humor audiovisual**¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Sugere-se que os passos acima indicados possam ser alcançados mediante uma postura pragmaticamente questionadora por parte do tradutor legendador: este enunciado transmite humor? porquê?; é relevante (pertinente/crucial) para esta cena em particular ou para o filme em geral, para o público-alvo a que se

Em virtude do que se acaba de expor, torna-se manifesta a existência de algumas pré-condições e etapas a percorrer para a tradutibilidade do humor audiovisual, pois o fim último deste tipo de actividade é a cumplicidade humorística passada ao tradutor, pelo texto de partida, que, por seu turno, fará chegar este legado ao público-alvo. É justamente da sinergia de cumplicidades tradutor/audiência cinematográfica que se acede ao humor do Outro, tornando-o parte do nosso repertório de vivências humorísticas.

III.4 – Epítome...

Concordo com Delia Chiaro (1992: 1) ao postular que, tomando como ponto de referência outras áreas, poucos académicos se têm dedicado aos aspectos linguísticos do humor. Embora os primeiros sintomas de inflexão desta tendência manifestada por parte da academia internacional, principalmente no último decénio do século XX, o incremento dos estudos sobre o humor e, sobretudo sobre a tradução do humor, conheceram um forte impulso no início do século XXI. Esta tendência é visível, ora pelo número de publicações dedicadas ao estudo do humor, ora pelo número de encontros científicos e de cursos sobre esta área que têm vindo a acontecer um pouco por toda a Europa e pela América do Norte.

Como se acaba de verificar neste capítulo, ainda que existam várias teorizações (de índole fisiológica, psicológica, sociológica, entre outras) sobre o humor, desde a Antiguidade até aos nossos dias, a perspectiva do policódigo fílmico tem vindo a afirmar-se, não só pelo volume de apresentação nos meios de comunicação audiovisual, mas também porque há uma necessidade premente de se ir contribuindo para a ampliação da multiplicidade de olhares sobre os estudos do humor e dos seus processos de tradução para legendagem. Demonstrou-se igualmente que, em Portugal, os contributos para o estudo sobre a tradução do humor, e particularmente sobre o humor cinematográfico, são quase inexistentes.

Pretendeu-se com cada um dos subpontos constantes do presente capítulo apresentar subsídios para a construção gradual da noção de humor que suscitou e continuará a suscitar análises provenientes de vários ângulos do saber.

destina?; conseguirei transmitir a sua força perlocutória na L/CC através dos processos de literalização, equivalência (linguístico-cultural) ou outros?; serei capaz de comunicar humor, não desvirtuando a plenitude do seu sentido, no espaço e no tempo de exposição da legenda?

Resumidamente, o humor surge como uma estrutura conceptual *in fieri*, de natureza mutável, e, por conseguinte, permeável às diferentes conjunturas macroestruturais (históricas, geográficas, culturais, linguísticas) e microestruturais (do foro individual: a educação, a etnia, a idade, as experiências de vida e os estados de espírito). Perpassando pelas principais teorias sobre o humor, foram ainda delineadas algumas premissas sobre este assunto, a saber: *o que é humorístico nem sempre provoca o riso; o que é humorístico correlaciona-se com a inteligência e, finalmente, o que é humorístico difere de indivíduo para indivíduo.*

Para além destes factores, verificou-se ainda a facilidade com que pode surgir o esbatimento da linha que separa o sério e o humor. Por estes motivos, o tradutor do humor audiovisual deverá estar duplamente atento às flutuações entre o que os falantes do texto original dizem e o que efectivamente querem significar, no sentido de conseguir um efeito humorístico semântica e pragmaticamente equivalentes.

À medida que o capítulo se desenvolvia, foram sendo respigados exemplos retirados dos filmes *FG* e *BJD*, entre outros, com o intuito de discutir na prática as matrizes de pendor mais teorizante. Tentou-se, no tratamento da terceira premissa, não perder de vista o valor do contexto e o valor da interacção humorística. Após a discussão sobre a magnitude semântico-pragmática dos princípios de cooperação (Grice, 1975;1989) e de delicadeza, (Leech, 1983) das máximas conversacionais (Grice, *ibidem*) e das máximas do humor (Raskin, 1985) entendeu-se acolher parcialmente estes contributos, sendo, portanto, interiorizados na sua reformulação. Esta atitude dimanava sobretudo do facto de tais princípios e máximas suscitarem algumas reservas na sua aplicabilidade na tradução do humor nos meios audiovisuais, mais especificamente na legendagem.

Assim, os princípios de cooperação e de delicadeza e as máximas conversacionais e do humor foram rearticulados entre si, refundindo-se, respectivamente, em “princípio de cumplicidade humorística” e em “Máximas da Tradução do Humor Audiovisual”. Estas máximas não perdem de vista uma outra noção que se procurou desenvolver e introduzir: a **competência de tradução do humor audiovisual** que, por sua vez, envolve uma série de capacidades que se expõem através da figura que se segue, sendo que se situa na base da pirâmide a competência menos ensinável e no seu vértice superior a mais facilmente adquirida através de um processo de ensino/aprendizagem:



Figura 1 – A competência de tradução do humor audiovisual

Considerações Finais

The fact that the study of humour is interdisciplinary in nature is both an advantage and a disadvantage. It is a disadvantage in that most scholars are forced to give their primary allegiance to some academic field, which means that people do not earn a Ph. D. in Humour Studies.

NIELSEN, Alleen & Don, 2000:1

Chegada a última etapa deste trabalho, considero que se tornará redundante apresentar uma síntese do percurso investigativo desta tese, atendendo a que, a rematar cada capítulo, se optou por incluir uma secção intitulada “Epítome”, que se pretende que funcione como retoma das linhas gerais que foram sendo objecto de reflexão. Evidentemente, isto não invalida que seja recuperada uma ou outra referência ao seu conteúdo nesta discussão final.

A estrutura desta tese foi alvo de reformulações variadas desde a sua fase embrionária. Algumas das alterações a que foi sujeita radicam em causas externas à vontade inicial de desenvolver um projecto de tradução audiovisual, sob uma perspectiva comparativista.

Na sequência desta ideia, deu-se início a um tortuoso processo de contactos com os vários canais televisivos (estatais e privados) e distribuidoras de cinema estabelecidas em Portugal, com o intuito de aceder a informação atinente a filmes (longas-metragens) em língua inglesa que, sob uma perspectiva diacrónica, tivessem sido submetidos a mais do que uma versão traduzida para língua portuguesa. As traduções em questão poderiam ter sido pensadas para diferentes meios de difusão (cinema, televisão, VHS e DVD) e em períodos históricos distintos. Porém, um estudo que incidisse sobre as escolhas tradutológicas de cariz semântico-pragmático foi inviabilizado por dois motivos principais. O primeiro prende-se com o simples facto de ter sido rara a preocupação dos indivíduos/instituições contactados em dar resposta aos pedidos então endereçados (quer por correio normal, quer por correio electrónico). O segundo, não menos negativo, esteve relacionado com a alegada falta de registos ou de arquivo do material traduzido até à data de contacto (2001/2). Houve ainda a oportunidade de contactar pessoalmente alguns tradutores que testemunharam a inexistência de registos ou de arquivos, justificando-a com a falta de um espaço físico para preservar tal material e a inexistência de obrigatoriedade

de tal prática, por imposição legal ou empresarial. Desde então, não se recebeu qualquer indicador de que nesta matéria terá havido alterações substanciais.

Por que motivo se considera, então, nesta fase do trabalho, imprescindível a referência a um projecto que nunca foi levado a cabo? As razões que me levam a anotar este aspecto prendem-se precisamente com algumas questões que ainda permanecem por esclarecer e que, por isso, não devem ser colocadas de lado. Antes, elas servem como ponto de partida para uma reflexão sobre os problemas e o conjunto de propostas que, seguidamente, passo a enumerar, no sentido de otimizar as práticas tradutológicas vigentes.

Primeira Proposta: *garantia de protecção legal do profissional da TAV e do próprio material audiovisual traduzido*

Esta proposta decorre de duas questões fulcrais que assim poderiam ser formuladas:

1. de que modo são protegidos os direitos autorais do profissional de tradução (audiovisual, em geral, e, em especial, de tradução) para legendagem em Portugal?
2. de que maneira são protegidos os direitos da obra (audiovisual) original dada a traduzir?

Em resposta à pergunta inicial, abrem caminho para uma reflexão de natureza extratextual (Chaume, 2004) as normas preliminares (Chesterman 1993 e Toury, 1995), que Díaz Cintas (2003b: 322), de acordo com a terminologia de análise descritiva, designou como “[...] macroestrutura que rodea al acto de traducción [...] e] coordenadas preliminares”. No plano macrotextual, colocam-se interrogações essenciais acerca das competências estratégicas adoptadas pelo profissional, como, por exemplo, se este perspectiva a tradução como tal, ou como uma adaptação, se o nome do tradutor consta da legendagem do filme, se estão referenciados comentários metalinguísticos a propósito de particularidades discursivas..., enfim, toda uma gama de questões que permitam deduzir a filosofia tradutológica de um determinado tradutor, auxiliando, de igual modo, a equacionar a biplaridade aceitabilidade/adequação perseguidas pelo profissional de TAV (*idem*: 320-321).

No modelo de análise integrador, Chaume (2004: 155-160), para além da dimensão interna da TAV (factores da tradução audiovisual propriamente dita), explica a existência de uma dimensão externa que tem que ver com os aspectos profissionais, sociohistóricos, factores de recepção e do processo de comunicação. Díaz Cintas (2003b: 137-145) refere a “dimensão profissional” para o tratamento de aspectos legais (contratos e direitos de autor, direito à cópia da revisão final), fiscais (remuneração: por exemplo, sempre que um filme é reemitido na televisão, o tradutor devia ser remunerado) e outros (o direito a fazer a localização das legendas e não por imposição externa, o direito a usufruir de um **livro de estilo** que lhe permita tirar dúvidas linguísticas aquando da tradução, etc.).

Embora considere esta uma matéria de complexa regulamentação, penso que a implementação de algumas destas medidas permitiria concretizar o direito ao reconhecimento do valor do trabalho do tradutor, combatendo a sua invisibilidade. Lawrence Venuti ((ed.) 1992: 1), em *Rethinking translation: discourse, subjectivity, ideology*, denuncia a existência do tradutor na penumbra, não obstante a inequívoca relevância linguística, cultural, institucional e política do seu trabalho. Na verdade, adaptando, *mutatis mutandis*, o que o autor (*ibidem*) afirma a propósito do tradutor, em geral, ao tradutor da TAV em Portugal: “[T]ranslation continues to be an invisible practice, everywhere around us, inescapably present, but rarely acknowledged, almost never figures into discussions of the translations we all inevitably read”. Nesta tese tentou ajudar a combater-se o estigma do tradutor invisível e a visão estreita da tradução audiovisual, enquanto tradução subordinada.

Num debate sobre os direitos do tradutor tem cabimento a discussão simultânea dos seus deveres profissionais. O que me parece fundamental é o **respeito pelo material linguístico-cultural a traduzir**, pois considero que todas as línguas têm o direito¹⁹⁸

¹⁹⁸ Michel Candlier (1992: 163) liderou o projecto que deu origem ao documento intitulado «Principes fondamentaux pour une déclaration universelle des droits linguistiques Position adoptée par l’Assemblée générale de la FIPLV» (Pécs, Hongrie, août 1991). Tendo por base a Declaração dos Direitos Humanos (adoptada pela ONU (Organização das Nações Unidas (A/RES/217) em 1948), após a Segunda Guerra Mundial aquela Assembleia redigiu uma Carta de Direitos Linguísticos, onde se podem encontrar as directivas que seguidamente se enumeram: «1 Tout individu a le droit d’apprendre toute langue ou toutes les langues de son choix. 2. Tout individu a le droit de s’identifier à toute langue et de voir ce choix respecté par toutes les institutions publiques, privées et d’état. 3. Tout individu a le droit d’écouter, de parler, de lire et d’écrire toute langue. 4. Tout individu a le droit de s’exprimer dans toute langue. 5. Tout individu a le droit à une éducation spécialisée dans le tas de handicap langagier. 6. Il ne peut y avoir aucune prohibition de quelque enseignement de langue que ce soit. 7. Tout individu a le droit de recevoir – dans le cadre de l’éducation dispensée par l’état, là où cela est praticable, et sinon à l’intérieur de la communauté ou à la maison – un enseignement de la langue avec laquelle lui ou sa famille sont le plus prêts à s’identifier. 8. Tout

inalienável a serem veiculadas (intra e) interlinguisticamente em condições de perfeita adequação, equivalência semântico-pragmática e cultural. Daí que aos Direitos Linguísticos acordados pela Assemblée Générale de la FIPLV (Fédération Internationale des Professeurs de Langues Vivantes), em Pecs, na Hungria, em 1991, me permita acrescentar um outro direito nuclear: **“todos os indivíduos têm o direito a ver traduzida correctamente a sua língua, independentemente do meio que a veicula”**.

O cuidado trabalho de **revisão**, seja ao nível técnico, seja ao nível linguístico-cultural será ainda um aspecto a contemplar na TAV. O controlo da qualidade do processo de tradução e de legendagem poderá revelar-se problemático, devido à urgência com que muitos pedidos de serviços são feitos. Todavia, torna-se imprescindível a tomada de medidas de revisão, por forma a tornar imperativo um reflectido exame da adequação da tradução e da legendagem enquanto produtos e vias mediadoras inter/intralinguísticas. Na fase de revisão, atentar-se-á à clareza (precisão, ordem e propriedade vocabulares) e à correcção (rigor) da linguagem e à sua relação com a imagem, a banda sonora ou os efeitos sonoros do filme. Díaz Cintas (2033b: 82) propõe que se proceda sempre a uma **simulação do visionamento do filme**, e se possível, por uma pessoa diferente (que muitas vezes coincide com o próprio cliente), para otimizar a sua revisão do trabalho de tradução/legendagem. No decurso dessa simulação, haverá ainda oportunidade para verificação da pontuação, da correcção ortográfica, da segmentação das legendas, do seu tempo de exposição, do seu grau de leitura, entre outros aspectos. Em suma, procede-se à medição do grau de equivalência, adequação e de aceitabilidade na língua de chegada. No caso particular do humor, deverá também averiguar-se se, no tocante ao texto traduzido, não se verificam muitas perdas em relação ao seu efeito perlocutório, porque a intenção humorística do filme deve ser respeitada e, sempre que possível, mantida.

Idealmente, o tradutor/legendador terá sempre direito à posse de uma cópia da versão final revista (Díaz Cintas, 2003b: 143).

individu a le droit de recevoir, dans le cadre de l'éducation dispensée par l'état, un enseignement de la ou des langue(s) de l'état, de la nation ou de la région ou il est domicilié. 9. Tout individu a le droit de recevoir, dans le cadre de l'éducation dispensée par l'état, un enseignement d'au moins une autre langue dans le but d'étendre son horizon social, culturel, éducatif et intellectuel et de développer la compréhension internationale. 10. Ces droits s'appliqueront à tous. Des dispositions concernant ceux qui n'en ont pas bénéficié jusqu'alors devront être prises par la communauté, la formation continue, l'enseignement pour adultes ou l'enseignement supérieur».

Segunda Proposta: *criação de registos homogeneizados relativamente à TAV em Portugal*

Não será o trabalho dos profissionais de tradução audiovisual portugueses considerado suficientemente importante, ao ponto de justificar o respectivo arquivo devidamente organizado?

Como já se teve oportunidade de afirmar, o projecto inicial deste trabalho de investigação contemplava a análise de um *corpus* substancialmente diferente, mas, na minha óptica, não menos interessante, daquele que, por fim, aqui se apresentou. Tornou-se inviável aceder a informação atinente a filmes (longas-metragens) em língua inglesa que tivessem sido sujeitos a mais do que uma versão traduzida para língua portuguesa. Partindo da análise linguística de algumas cenas dos filmes “The Last Picture Show” (de 1971, realizado por Peter Bogdanovich) e “Gilda” (de 1946, realizado por Charles Vidor), traduzidas em décadas diferentes, haveria ainda espaço para reflectir sobre os diferentes contextos situacionais de realização da tradução/legendagem e as sucessivas metamorfoses a que se encontrou sujeito o próprio perfil do tradutor, de acordo com a data, o local, o público-alvo (a correlação entre o perfil do tradutor, a tradução/legendagem e o público). Porém, verificou-se que era extremamente problemático encontrar arquivadas cópias, quer dos filmes, quer dos guiões originais e traduzidos.

No que diz respeito à protecção do profissional de tradução audiovisual e do seu trabalho, depreende-se que é premente a **organização sistemática** do sector da **tradução audiovisual** (não só no plano individual, mas ao nível nacional) e que esta deverá ser **suportada legalmente**, à semelhança de outros tipos de tradução, nomeadamente a literária.

Se, na Biblioteca Nacional, em conformidade com as disposições relativas à manutenção de um fundo de depósito legal, existe um exemplar de todas as obras escritas e registadas em Portugal, por que não proceder-se à criação de uma **Mediateca da Tradução** (pelo menos, um **arquivo digital**) à escala nacional? Pelo menos, estariam asseguradas não só as traduções cinematográficas realizadas em Portugal, mas também a consecução de futuros trabalhos de investigação sobre tradutologia em Portugal, tornando, deste modo, obsoleto o teor da questão que aqui se acaba de formular.

Terceira Proposta: *criação de redes institucionais que permitam a cooperação positiva entre os profissionais da TAV e os investigadores académicos*

Como instituir uma filosofia de cooperação positiva entre os profissionais de tradução audiovisual e os académicos que pretendem investigar e reflectir sobre uma prática que desempenha um papel preponderante no nosso país, porque facilitadora do acesso a outras línguas e culturas?

Em diversas ocasiões, ao longo deste trabalho, tive a necessidade de estabelecer contactos assíduos com profissionais da TAV, pois considero que era fundamental o seu contributo, a fim de dar consistência a algumas particularidades aqui abordadas. Embora tivesse contactado várias empresas para o efeito, a disponibilidade para a partilha de saberes e de experiências surgiu da parte dos profissionais, sempre a título particular. Acresce a esta circunstância, a impossibilidade de obter qualquer resposta por parte da grande maioria das empresas ligadas à tradução audiovisual, das distribuidoras de cinema e dos canais de televisão portugueses.

Urge, portanto, a ampliação e o estreitamento das relações entre os profissionais da TAV e os investigadores que dedicam o seu trabalho ao estudo das práticas daqueles, resultando, idealmente, numa interacção salutar para ambas as partes. Caso seja possível, aconselha-se que tal intercâmbio venha a ser alargado a outros países.

Digno de menção é o facto de ser notória em Portugal a carência de um **trabalho dicionarístico e/ou a criação de uma base terminológica multilingue** que ofereça a possibilidade de haver um acompanhamento dos avanços da ciência, catalisadores da renovação neológica, e de preservar a diversidade linguística, enriquecendo a língua portuguesa. Nesta têm-se vindo a verificar perdas de domínios terminológicos, em áreas específicas, relativas a diversos campos do saber, e o domínio da TAV é um exemplo ilustrativo disso mesmo. Na verdade, as palavras que foram entrando na gíria dos profissionais de tradução/legendagem, mesmo num nível corrente de língua, por forma a promover o potencial significativo inerente a estes vocábulos e a enriquecer a língua portuguesa com as novas acepções.

Naquele campo de estudos, o espírito de entreajuda entre profissionais e investigadores constituirá seguramente uma mais-valia. Desta relação simbiótica poderá resultar a apresentação de propostas inovadoras que contribuam, paralelamente, para a optimização da prática do profissional de tradução/legendagem e para o enriquecimento

das metodologias investigativas dos académicos. Poder-se-ia ponderar uma **prática protocolar interinstitucional** (universidade/empresas de TAV, de distribuição, etc.) recorrente, ou até de grupos afinitários dos projectos a desenvolver no âmbito da TAV.

Quarta Proposta: *promoção de estudos específicos atinentes à área da TAV nos cursos de tradução, na formação contínua e nos estudos pós-graduados*

O estudo da especificidade da TAV em Portugal é um fenómeno recente e em franca expansão. Cada vez mais se pretende que os profissionais da TAV não se vejam limitados a aprender o funcionamento das suas idiossincrasias técnicas e linguísticas apenas quando ingressam no mundo do trabalho. Embora não existam ainda cursos superiores (de 1º ou de 2º ciclos) exclusivamente dedicados à TAV, tem-se verificado algum esforço, por parte de algumas instituições que proporcionam cursos de tradução, em implementar estudos daquela natureza.

Ainda que o trabalho de Josélia Neves (2005a; 2005b), sobre a adaptação, e o presente estudo (e outros em curso) sobre legendagem, contribuam, de algum modo, para **impulsionar a investigação da TAV em Portugal**, considero que existe um longo caminho a percorrer, no sentido de se **aprofundar a análise de todas as modalidades de TAV** ao nível nacional, nomeadamente: a legendagem simultânea; a dobragem sincronizada ou pós-sincronização; a interpretação; a sobreposição de voz(es) (“voice-over”) ou semi-dobragem (“half dubbing”); a narração; o comentário; a difusão multilingue; a sobrelegendagem (“subtitling”); a tradução simultânea e a audiodescrição.

Dever-se-ia ainda retomar o **estudo sobre a leitura de legendas** em contexto português, e, se possível, sob o ponto de vista comparativo com as realidades de outros países, já que a questão da leiturabilidade atravessa geneticamente o modo como as legendas são (ou deveriam ser) produzidas enquanto meio de construção sociocultural e comunicativa do sujeito. Na sua forma mais abrangente, a investigação sobre a leitura das legendas estende-se aos estudos acerca da recepção das práticas tradutológicas audiovisuais, nas suas diversas modalidades. Preferencialmente, uma pesquisa desta natureza deveria encontrar eco noutros países, designada e principalmente nos que constituem a União Europeia, no sentido de haver sintonia entre eles e, deste modo, possibilitar um conjunto de propostas regulamentares internacionais, obviamente respeitadoras das idiossincrasias de cada país.

Constitui um caminho longo a percorrer o **estudo da legendagem** (e por que não de outras modalidades de TAV?) **enquanto vector pedagógico-didáctico** e elemento essencial nos processos de ensino-aprendizagem da língua portuguesa de alunos estrangeiros, de imigrantes e de outros grupos minoritários, e até no processo de alfabetização em Portugal.

Em harmonia com a teoria das normas de tradução (profissionais e de expectativa) propostas por Chesterman (1993: 7-10), devem aventar-se algumas **linhas orientadoras** de índole (sobretudo) comportamental no que diz respeito à *praxis* tradutológica da legendagem em Portugal, o que não implica que a elas não esteja subjacente a perspectiva do receptor da tradução.

Entendo ainda que, sendo **o mirandês a segunda língua oficial portuguesa**, se deveria proceder a uma experiência (principalmente por parte dos dois canais oficiais portugueses (da RTP)), seja de legendagem, seja de dobragem para aquela língua, com vista a dar atenção e a integrar social e linguisticamente não só os falantes desta língua, mas também divulgar o mirandês entre o público geral português, enriquecendo-o culturalmente.

Quinta Proposta: *ampliação de estudos específicos acerca de variados programas audiovisuais humorísticos*

Antes de me pronunciar sobre a tradução audiovisual do humor, devo deixar clara a minha surpresa ao observar que, embora tenha proliferado, designadamente na última década, a (para)literatura humorística, escassa reflexão tem sido consagrada ao humor (literário, televisivo, enfim, o humor como objecto estético) português. O humor português constitui indubitavelmente uma área carecente de atenção investigativa.

Na minha óptica, este estudo aponta para a necessidade de dar seguimento ao estudo de novas tipologias programáticas traduzidas nas diversas modalidades e, sobretudo, indica a senda a trilhar no futuro relativamente aos estudos sobre o humor. Com se sabe, esta temática percorre quase todos os géneros cinematográficos (comédia de terror, comédia de aventuras, entre tantas outras). Logo, pressupõe-se que, na realidade, há que desenvolver as vias investigativas que permitam dar continuidade a um trabalho sério sobre o humor audiovisual e o modo como se traduz, pois só através da descrição das transferências intra

e interlinguísticas no caleidoscópio humorístico se poderá avançar na compreensão do comportamento tradutológico adoptado pelos profissionais da TAV.

Não obstante a informação do último parágrafo, prevê-se que os resultados decorrentes deste projecto de investigação tenham um carácter pragmático, na medida em que se pretende colaborar na optimização das práticas de tradução/legendagem, intervindo através da reflexão sobre esta e por meio da proposta de um conjunto de recomendações a implementar (revejam-se, principalmente, os conteúdos, de vocação orientadora, respeitantes à competência de tradução do humor audiovisual, à dinâmica entre os Recursos Cognitivos e os mecanismos linguísticos do humor, ao valor da interacção linguística – cumplicidade humorística –, bem como às Máximas da Tradução do Humor Audiovisual). A intenção das sugestões disseminadas, ao longo dos três capítulos deste trabalho, não deverá ser perspectivada como exclusiva e inequivocamente reguladora; ela deverá, antes, ser considerada sob uma óptica mais harmonizadora e como (mais) um ponto de referência para o desenvolvimento das práticas de tradução audiovisual do humor. Como foi anteriormente referido, trata-se de uma área de inegável interesse, tão inexplorada como profícua, porque proporcionadora de estudos colaterais – inter e transdisciplinares – que enriquecerão a investigação quer científica, quer pedagógica no contexto português e que, com toda a certeza, beneficiarão a comunidade em geral.

Por meio de um diversificado repertório de fontes, tentou proceder-se a um diagnóstico e a uma reflexão sobre problemas/constrangimentos concretos na realização de tradução/legendagem em Portugal. Daí que, à medida que se ia desenrolando este trabalho, o contacto regular com incontáveis filmes e respectivas versões legendadas permitiu-me concluir que, descontando algumas imprecisões tradutológicas mais ou menos admissíveis, a TAV, em geral, e a tradução para legendagem, em particular, apresentam uma qualidade acima daquilo que se pode considerar legítimo esperar no âmbito desta matéria, tendo em consideração todo o labor (técnico, tradutológico,...) que subjaz a esta prática, um laboro que, regra geral, o grande público desconhece.

Finalmente, termino com um comentário lateral relativamente à TAV, que se prende com o facto de o longo itinerário desta investigação ter fornecido, entre tantas outras, uma importante lição: a de que, como afirmou já, há distância de séculos, o autor medieval Bernardo de Chartres, somos anões nos ombros de gigantes e essa circunstância faz avultar a enorme dificuldade de se ser original, quando já muitos pensaram e escreveram sobre

aquilo que nós (ingenuamente) pensámos estar a descobrir, a inventar, ou até a adaptar. Portanto, nas interpretações que desenvolvemos, todo o cuidado é pouco, visto que a responsabilidade de dominar as leituras que o tempo se encarregou de sedimentar ao longo de séculos e o conhecimento “de saber vivido” aumenta exponencialmente de dia para dia. Não quero com isto declarar uma rendição imediata e sem tréguas à angústia bloomiana. Bem pelo contrário: espera-se que este estudo constitua uma **prova de vitalidade da investigação sobre o humor e a sua tradução audiovisual no nosso país**, contrariando assim, pelo menos em parte, a citação que serviu de epígrafe a estas considerações finais: «It is a disadvantage in that most scholars are forced to give their primary allegiance to some academic field, which means that people do not earn a Ph. D. in Humour Studies».

Anexos

Anexo 1¹⁹⁹ – Questionário dirigido aos alunos do 1º Ciclo do Ensino Básico

Anexo 1.1 – Objectivos do Questionário dirigido aos alunos do 1º Ciclo do Ensino Básico

Anexo 2 – Questionário dirigido aos Alunos Estrangeiros de PLE (Português Língua Estrangeira)

Anexo 2.1 – Objectivos do Questionário dirigido aos Alunos Estrangeiros de PLE

Anexo 3 – Questionário dirigido aos alunos dos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico e do Ensino Secundário

Anexo 3.1 – Objectivos do Questionário dirigido aos alunos dos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico e do Ensino Secundário

Anexo 4 – Instituições portuguesas de ensino público onde a TAV é leccionada

Anexo 5 – Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Genéricas

Anexo 5.1 – Objectivos do Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Genéricas

Anexo 6 – Quadro 38 - “Legendagem” audiovisual – o vazio linguístico

Anexo 7 – Extracto de *O Nome da Rosa* – o valor interrogatório do humor

Anexo 8 – Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Específicas sobre a Tradução do Humor Audiovisual

Anexo 6.1 – Objectivos do Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Específicas sobre a Tradução do Humor Audiovisual

¹⁹⁹ Os anexos que contêm os questionários dirigidos ao corpo discente (desde o primeiro Ciclo aos alunos estrangeiros) e aqueles que foram distribuídos pelos profissionais da TAV são seguidos dos respectivos objectivos. Porém, o tratamento dos resultados obtidos encontra-se apenas na versão em suporte digital (CD-ROM), não só por apresentarem imensos gráficos e tabelas, mas também porque se considerou penalizaria a fluidez da leitura do texto, saturando-o em termos comunicacionais. Aliado a estes factores, toda aquela informação não é percebida como parte integrante do *corpus* central deste trabalho, esse lugar foi atribuído às cenas dos filmes estudados. Assim, os dados dos questionários considerados mais relevantes, e que se prendiam directamente com alguns dos pontos deste trabalho, foram sendo oportunamente explicitados ao longo da presente tese.

Aproveita-se ainda para dar uma palavra de agradecimento pela contribuição para os estudos efectuados: a todos os inquiridos anónimos – os alunos dos vários graus de ensino que responderam e aos profissionais de tradução para legendagem. Mais concretamente, agradece-se: às professoras do 1º Ciclo do Ensino Básico: Francelina, da Escola da Póvoa do Valado (Aveiro); Zélia Maria de Oliveira Marques, da Escola Mourisca do Vouga (Águeda); aos professores do 2º Ciclo do Ensino Básico: Daniela Peralta, Paula Guimarães (5º ano); Maria de Fátima Ferreira Castro Barra, Mariana Pinto (6º ano, da Escola de Válega); às professoras do Ensino Secundário: Isabel Cristina Barreto dos Santos Neves (Escola de Vagos); (Escola de Ílhavo) Sara Silva (Escola de EB 23 Avanca); às professoras do Curso de Português para Estrangeiros da Universidade de Aveiro: Helena Margarida Mendes e Ana Margarida Nunes. Quanto ao questionário sobre a TAV de programas humorísticos, reconhece-se a imprescindível colaboração dos tradutores/legendadores Carlos Valentim, Elísio Correia Ribeiro, Frederico Sacramento, Maria Auta de Barros e Maria Rosário Valadas.

Anexo 1 – Questionário dirigido aos alunos do 1º Ciclo do Ensino Básico

ESCOLA _____

ANO LECTIVO _____ ANO ESCOLAR _____

DOCENTE _____

Nº TOTAL DE ALUNOS _____ Sexo masculino _____ Sexo feminino _____

Idades dos alunos compreendidas entre _____ e _____

Nº de alunos com problemas de: visão _____ audição _____

Nº de alunos com outros problemas (especificar) _____

1- Com que idade começaste a ler legendas?

2- Quais os teus programas favoritos?

3- Preferes ver programas legendados ou dobrados?

4- Quais os programas que gostas de ver legendados?

5- Quais os programas que gostas de ver dobrados?

Data de preenchimento _____

Obrigada pela colaboração,

Maria José Alves Veiga
(Universidade de Aveiro)

Anexo 1.1 – Objectivos do questionário dirigido aos alunos do 1º e Ciclos do Ensino Básico

OBJECTIVOS GERAIS

1. Investigar as práticas de leitura audiovisual por parte de aprendentes dentro da escolaridade obrigatória do sistema de ensino português (1º Ciclo do Ensino Básico), no ano lectivo de 2001/2002;
2. Recolher informação sobre a idade com que os alunos naquele ciclo de ensino iniciam a leitura audiovisual, ou ,mais propriamente, a leitura de legendas;
3. Promover a reflexão sobre a importância do estudo sobre as práticas de tradução audiovisual em Portugal.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS

1. Identificar a população alvo do presente estudo relativamente aos seguintes aspectos: sexo, idade, língua materna, formação académica, eventuais problemas de visão e/ou audição;
2. Averiguar as preferências dos inquiridos relativamente à recepção de programas audiovisuais legendados ou dobrados;
3. Determinar a idade em que os inquiridos iniciaram a leitura de legendas;
4. Indicar o grau de importância da leitura de legendas em Portugal, enquanto aprendentes;
5. Permitir que os inquiridos reflectam sobre outros aspectos não incluídos no presente inquérito mas que deveriam ter sido contemplados, porque pertinentes.

Anexo 2 – Questionário dirigido aos alunos Estrangeiros de PLE

INQUÉRITO
Este inquérito inscreve-se no âmbito de um estudo de investigação na área da Tradução para Legendagem e visa colher informação sobre o papel da legendagem audiovisual na aprendizagem da língua portuguesa por parte de alunos estrangeiros em Portugal. A sua colaboração é imprescindível. O questionário é anónimo. Por favor responda a todas as perguntas, não há respostas (in)correctas. Garante-se absoluto sigilo no tratamento dos dados.

I - IDENTIFICAÇÃO					
Sexo:	Feminino	<input type="checkbox"/>	Masculino	<input type="checkbox"/>	Idade: _____ Nacionalidade: _____
Língua materna: _____			Curso que frequenta no seu país: _____		
Ano de escolaridade: _____			Curso que frequenta em Portugal: _____		
O curso que frequento no meu país inclui o estudo de mais do que uma língua estrangeira. Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Qual/Quais? _____					

ASSINALA COM UM X A OPÇÃO QUE SE ADEQUAR AO TEU CASO.					
II – CONTACTO COM A LÍNGUA PORTUGUESA (LP)					
II. 1 O estudo da LP faz parte do currículo do curso que frequento no meu país	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
II. 2 Iniciei o estudo da LP apenas quando cheguei a Portugal	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
II. 3 Apenas estudo a LP porque faz parte do protocolo institucional	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
II.4 Apenas estudo a LP porque gosto	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
II. 5 Antes de vir para Portugal contactei com a LP através de meios audiovisuais	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
II.6 Antes de vir para Portugal contactei com a LP através de amigos/famíliares portugueses	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
II.7 Há quanto tempo estuda a Língua Portuguesa (LP)?					
Entre 0 e 6 meses	<input type="checkbox"/>	Entre 0 e 12 meses	<input type="checkbox"/>	Entre 1 e 2 anos	<input type="checkbox"/>
Entre 2 e 3 anos	<input type="checkbox"/>	Entre 3 e 5 anos	<input type="checkbox"/>	Há mais de 5 anos	<input type="checkbox"/>

III - SUPORTE AUDIOVISUAL							
III. 1 Possuis no teu país de origem:							
Televisão (canais nacionais)	<input type="checkbox"/>	Televisão (canais por cabo)	<input type="checkbox"/>	Computador	<input type="checkbox"/>	Computador (acesso à internet)	<input type="checkbox"/>
Vídeo	<input type="checkbox"/>	DVD	<input type="checkbox"/>	Outros meios (especifica): _____		<input type="checkbox"/>	
III. 2 Durante a tua estada em Portugal tens acesso a:							
Televisão (canais nacionais)	<input type="checkbox"/>	Televisão (canais por cabo)	<input type="checkbox"/>	Computador	<input type="checkbox"/>	Computador (acesso à internet)	<input type="checkbox"/>
Vídeo	<input type="checkbox"/>	DVD	<input type="checkbox"/>	Outros meios (especifica): _____		<input type="checkbox"/>	

III. 3 Coloca os seguintes meios audiovisuais por ordem de preferência: 0 (destesto) 1 (não gosto) 2 (gosto) 3 (gosto muito) 4 (adoro)							
Televisão(canais nacionais)	<input type="checkbox"/>	Televisão (canais por cabo)	<input type="checkbox"/>	Computador	<input type="checkbox"/>	Computador (acesso à internet)	<input type="checkbox"/>
Vídeo	<input type="checkbox"/>	DVD	<input type="checkbox"/>	Outros meios (especifica): _____		<input type="checkbox"/>	
III. 4 Com que frequência vês na televisão programas legendados em português?							
Entre 0 e 2 horas por semana	<input type="checkbox"/>	Entre 2 e 4 horas por semana	<input type="checkbox"/>	Entre 4 e 8 horas por semana	<input type="checkbox"/>	Mais de 10 horas por semana	<input type="checkbox"/>
III. 5 Com que frequência vês na televisão programas estrangeiros falados (= dobrados) em português?							
Entre 0 e 2 horas por semana	<input type="checkbox"/>	Entre 2 e 4 horas por semana	<input type="checkbox"/>	Entre 4 e 8 horas por semana	<input type="checkbox"/>	Mais de 10 horas por semana	<input type="checkbox"/>
III. 6 Com que frequência utilizas o vídeo para ver filmes legendados em português ?							
Todos os dias	<input type="checkbox"/>	2 vezes por semana	<input type="checkbox"/>	Mais de 3 vezes por semana	<input type="checkbox"/>	Uma vez por mês	<input type="checkbox"/>
Entre 2 a 4 vezes por mês	<input type="checkbox"/>	Raramente	<input type="checkbox"/>	Nunca	<input type="checkbox"/>		
III. 7 Com que frequência utilizas o computador para ver filmes legendados em português?							
Todos os dias	<input type="checkbox"/>	2 vezes por semana	<input type="checkbox"/>	Mais de 3 vezes por semana	<input type="checkbox"/>	Uma vez por mês	<input type="checkbox"/>
Entre 2 a 4 vezes por mês	<input type="checkbox"/>	Raramente	<input type="checkbox"/>	Nunca	<input type="checkbox"/>		
III. 8 Com que frequência vais ao cinema ver filmes legendados em português ?							
Todos os dias	<input type="checkbox"/>	2 vezes por semana	<input type="checkbox"/>	Mais de 3 vezes por semana	<input type="checkbox"/>	Uma vez por mês	<input type="checkbox"/>
Entre 2 a 4 vezes por mês	<input type="checkbox"/>	Raramente	<input type="checkbox"/>	Nunca	<input type="checkbox"/>		
III. 9 Quais os teus programas preferidos na televisão portuguesa? 0 (detesto); 1 (não gosto); 2 (gosto); 3 (gosto muito); 4 (adoro) Poderá haver programas com o mesmo grau de importância							
Animação	<input type="checkbox"/>	Desportivos	<input type="checkbox"/>	Documentários	<input type="checkbox"/>	Entretenimento	<input type="checkbox"/>
Legendado	<input type="checkbox"/>	Legendados	<input type="checkbox"/>	Legendados	<input type="checkbox"/>	Legendado	<input type="checkbox"/>
Dobrado	<input type="checkbox"/>	<i>Dobrados</i>	<input type="checkbox"/>	<i>Dobrados</i>	<input type="checkbox"/>	<i>Dobrado</i>	<input type="checkbox"/>
Filmes estrangeiros	<input type="checkbox"/>	Moda	<input type="checkbox"/>	Música	<input type="checkbox"/>	Telejornais	<input type="checkbox"/>
Legendados	<input type="checkbox"/>	Legendados	<input type="checkbox"/>	Legendado	<input type="checkbox"/>	Legendados	<input type="checkbox"/>
Dobrados	<input type="checkbox"/>	<i>Dobrados</i>	<input type="checkbox"/>	<i>Dobrado</i>	<input type="checkbox"/>	<i>Dobrados</i>	<input type="checkbox"/>
Telenovelas estrangeiras	<input type="checkbox"/>	Filmes nacionais	<input type="checkbox"/>	Outros (especifica): _____			
Legendadas	<input type="checkbox"/>	Legendados	<input type="checkbox"/>				
Dobradas	<input type="checkbox"/>						

III. 10 Quais os teus programas estrangeiros preferidos na televisão portuguesa? 0 (detesto); 1 (não gosto); 2 (gosto); 3 (gosto muito); 4 (adoro) Poderá haver programas com o mesmo grau de importância							
Animação Legendado Dobrado	<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	Desportivos Legendados <i>Dobrados</i>	<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	Documentários Legendados <i>Dobrados</i>	<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	Entretenimento Legendado <i>Dobrado</i>	<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>
Filmes estrangeiros Legendados Dobrados	<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	Moda Legendados <i>Dobrados</i>	<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	Música Legendado <i>Dobrado</i>	<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	Telejornais Legendados <i>Dobrados</i>	<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>
Telenovelas estrangeiras Legendadas <i>Dobradas</i>	<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	Outros (especifica): _____					
III. 11 Para além da tua língua materna, qual a língua dos filmes de produção estrangeira que mais gostas de ver?							
Alemão	<input type="checkbox"/>	Espanhol	<input type="checkbox"/>	Francês	<input type="checkbox"/>	Inglês	<input type="checkbox"/>
Italiano	<input type="checkbox"/>	Outras (especifica): _____					

IV – A LEITURA DE LEGENDAS			
IV. 1 Considero que, em relação aos programas estrangeiros, no meu país de origem se pratica com mais frequência a legendagem <input type="checkbox"/> a dobragem <input type="checkbox"/>			
IV. 2 Comecei a ler legendas de filmes no meu país:			
Antes dos 7 anos de idade	<input type="checkbox"/>	Entre os 7 e os 10 anos de idade	<input type="checkbox"/>
		Entre os 10 e os 12 anos de idade	<input type="checkbox"/>
IV. 3 Em relação à leitura de legendas de filmes que faço actualmente em Portugal, sinto que:			
Leio e compreendo sempre na totalidade <input type="checkbox"/>	Não consigo lê-las na totalidade <input type="checkbox"/>	Não as consigo ler nem perceber na totalidade <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Apesar de não as ler na totalidade, consigo acompanhar o filme <input type="checkbox"/>	Ignoro completamente a sua existência <input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>
IV. 4 Considero que ler legendas: 0 (não é importante); 1 (tem alguma importância); 2 (é importante); 3 (é muito importante).			<input type="checkbox"/>
IV. 5 Enquanto aluno(a) de LP, considero que ler legendas: 0 (não é importante); 1 (tem alguma importância); 2 (é importante); 3 (é muito importante).			<input type="checkbox"/>
IV. 6 Enquanto aluno(a) de LP, considero que a dobragem de filmes: 0 (não é importante); 1 (tem alguma importância); 2 (é importante); 3 (é muito importante).			<input type="checkbox"/>

IV.7 Em termos gerais, considero a leitura de legendas de filmes em Portugal positiva porque:
(Classifica por ordem de importância: 0 (sem importância); 1 (com alguma importância); 2 (importante); 3 (muito importante).

Poderá haver aspectos com o mesmo grau de importância.

Ajuda os imigrantes a aprender mais rapidamente a língua portuguesa	<input type="checkbox"/>	Ajuda o público com problemas auditivos a acompanhar melhor o filme	<input type="checkbox"/>	Ajuda todo o público em geral a compreender melhor o filme	<input type="checkbox"/>	Ajuda os alunos estrangeiros a aprender melhor o português	<input type="checkbox"/>
---	--------------------------	---	--------------------------	--	--------------------------	--	--------------------------

IV. 8 Em termos pessoais, considero que através da leitura de legendas em Portugal aprendi o seguinte:
(Classifica por ordem de importância: 0 (sem importância); 1 (com alguma importância); 2 (importante); 3 (muito importante).

Poderá haver aspectos com o mesmo grau de importância.

1. A compreender o significado das mensagens rapidamente	<input type="checkbox"/>	2. A ler mais rapidamente	<input type="checkbox"/>	3. A escrever melhor as palavras em português	<input type="checkbox"/>	4. A exprimir-me melhor em língua portuguesa	<input type="checkbox"/>
5. A pronunciar melhor outras língua(s) estrangeira(s) que estudo na instituição do meu país	<input type="checkbox"/>	6. A pensar no modo como a ordem das palavras numa frase pode variar de língua para língua	<input type="checkbox"/>	7. A comparar palavras /expressões que utilizo na língua portuguesa e as que são ditas pelos actores	<input type="checkbox"/>	8. A interessar-me por línguas e culturas diferentes	<input type="checkbox"/>
9. Outros aspectos (especifica): _____							<input type="checkbox"/>

IV. 9 Na minha opinião, a qualidade da tradução e das legendas em Portugal:

É muito boa	<input type="checkbox"/>	É boa	<input type="checkbox"/>	É fraca	<input type="checkbox"/>	É muito fraca	<input type="checkbox"/>
-------------	--------------------------	-------	--------------------------	---------	--------------------------	---------------	--------------------------

IV.10 Em relação ao que se pratica no meu país, considero que em Portugal:

A legendagem tem mais qualidade	<input type="checkbox"/>	A dobragem tem mais qualidade	<input type="checkbox"/>	Não tenho elementos suficientes para avaliar a qualidade da legendagem	<input type="checkbox"/>	Não tenho elementos suficientes para avaliar a qualidade da dobragem	<input type="checkbox"/>
---------------------------------	--------------------------	-------------------------------	--------------------------	--	--------------------------	--	--------------------------

Observações finais que considero pertinentes (se necessário, utilize o verso desta folha):

Data em que respondeu a este inquérito ----/----/-----

Agradeço a colaboração,
Maria José Alves Veiga
(Universidade de Aveiro)

Anexo 2.1 – Objectivos do Questionário dirigido aos alunos Estrangeiros PLE

OBJECTIVOS GERAIS:

1. Investigar as práticas de leitura audiovisual por parte de aprendentes de Português Língua Estrangeira (PLE);
2. Recolher informação sobre o perfil académico-linguístico dos estudantes de PLE em Portugal (Universidade de Aveiro);
3. Avaliar, critica e positivamente, em que medida haverá ou não correlação entre a leitura do produto de tradução audiovisual, ou mais concretamente, as legendas e o processo de ensino/aprendizagem da Língua Portuguesa;
4. Promover a reflexão sobre a importância das práticas de tradução audiovisual em Portugal;

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS:

1. Identificar a população alvo do presente estudo relativamente aos seguintes aspectos: sexo, idade, língua materna, formação académica, formação específica em Língua Portuguesa;
2. Determinar o tipo de contacto com a Língua Portuguesa anterior à frequência de PLE na Universidade de Aveiro no ano lectivo de 2001/2002 ;
3. Identificar outras línguas estrangeiras que os aprendentes dominem e que lhes permitam aceder mais facilmente a conhecimentos sobre a Língua Portuguesa;
4. Aferir o tipo de suporte audiovisual a que os aprendentes têm acesso quer no seu país de origem, quer durante a sua estada em Portugal;
5. Averiguar as preferências dos inquiridos relativamente à utilização dos meios audiovisuais;
6. Averiguar as preferências dos inquiridos no que diz respeito ao visionamento de programas estrangeiros dos meios audiovisuais em Portugal;
7. Listar os países, referidos pelos inquiridos, em que se pratica maioritariamente a tradução para legendagem em detrimento da dobragem;
8. Determinar a idade em que os inquiridos iniciaram a leitura de legendas;
9. Classificar a frequência com que os aprendentes de PLE vêem programas legendados em Portugal através dos diversos meios audiovisuais;

10. Determinar que filmes noutra língua estrangeira, para além da materna, os aprendentes de PLE gostam de ver legendados;
11. Indicar o grau de importância da leitura de legendas em Portugal, enquanto aprendente de PLE;
12. Registrar o tipo de auxílio decorrente da leitura de legendas e da dobragem de programas no processo de ensino/aprendizagem do PLE;
13. Inferir o conhecimento sobre a qualidade das práticas de tradução para legendagem em Portugal e no país de origem dos inquiridos;
14. Comparar as percepções sobre a qualidade das práticas de tradução para legendagem em Portugal e no país de origem dos inquiridos;
15. Permitir que os inquiridos reflectam sobre outros aspectos não incluídos no presente inquérito mas que deveriam ter sido contemplados, porque pertinentes.

Anexo 3 – Questionário dirigido aos alunos dos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico e do Ensino Secundário

INQUÉRITO

Este inquérito inscreve-se no âmbito de um estudo de investigação na área da Tradução para Legendagem e visa colher informação sobre os hábitos de leitura em suporte de papel e em suporte audiovisual por parte dos alunos que frequentam o ensino secundário em Portugal. A sua colaboração é imprescindível. O questionário é anónimo. Por favor responda a todas as perguntas, não há respostas (in)correctas. Garante-se absoluto sigilo no tratamento dos dados.

ASSINALA COM UM X A OPÇÃO QUE SE ADEQUAR AO TEU CASO.

I - IDENTIFICAÇÃO

Sexo:	Feminino	<input type="checkbox"/>	Masculino	<input type="checkbox"/>	Idade: _____	Ano de escolaridade: _____
Tens alguma dificuldade ao nível da audição ou da visão? Em caso afirmativo, especifica-a: _____						
Língua Materna	Português	<input type="checkbox"/>	Outra (especifica): _____			

II - SUPORTE DE PAPEL

II. 1 Gosto de ler.		Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>
II. 2 Costumo ler livros que não são de leitura obrigatória na escola.		Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>
II.3 Durante o ano leio aproximadamente o seguinte número de livros:					
Nenhum	<input type="checkbox"/>	Entre 1 e 3	<input type="checkbox"/>	Entre 3 e 9	<input type="checkbox"/>
II. 4 Se somar o número de páginas de todos os livros que leio anualmente, o resultado será aproximadamente:					
Entre 1 e 50	<input type="checkbox"/>	Entre 1 e 100	<input type="checkbox"/>	Entre 1 e 200	<input type="checkbox"/>
Entre 1 e 1000	<input type="checkbox"/>	Mais de 1000			<input type="checkbox"/>
II. 5 Com que frequência vais à biblioteca da escola para requisitar/ ler livros?					
1 vez por semana	<input type="checkbox"/>	Uma vez por mês	<input type="checkbox"/>	Mais de 5 vezes por mês	<input type="checkbox"/>
II. 6 Com que frequência vais à biblioteca municipal para requisitar/ler livros?					
1 vez por semana	<input type="checkbox"/>	Uma vez por mês	<input type="checkbox"/>	Mais de 5 vezes por mês	<input type="checkbox"/>
II. 7 Do que me lembro depois de ler um livro:					
A acção	<input type="checkbox"/>	As personagens	<input type="checkbox"/>	O nome do autor	<input type="checkbox"/>
Outros elementos (especifica) _____ <input type="checkbox"/>					

III - SUPORTE AUDIOVISUAL

III. 1 Possuis:

Televisão (canais nacionais)	<input type="checkbox"/>	Televisão (canais por cabo)	<input type="checkbox"/>	Computador	<input type="checkbox"/>	Computador (acesso à internet)	<input type="checkbox"/>
Vídeo	<input type="checkbox"/>	DVD	<input type="checkbox"/>	Consola de jogos	<input type="checkbox"/>	Outros meios audiovisuais	<input type="checkbox"/>

III. 2 Coloca os seguintes meios audiovisuais por ordem de preferência: 0 (detesto) 1 (não gosto) 2 (gosto) 3 (gosto muito) 4 (adoro)							
Televisão (canais nacionais)	<input type="checkbox"/>	Televisão (canais por cabo)	<input type="checkbox"/>	Computador	<input type="checkbox"/>	Computador (acesso à internet)	<input type="checkbox"/>
Vídeo	<input type="checkbox"/>	DVD	<input type="checkbox"/>	Consola de jogos	<input type="checkbox"/>	Outros meios audiovisuais	<input type="checkbox"/>
III. 3 Em média, diariamente vês televisão							
De manhã	<input type="checkbox"/>	De tarde	<input type="checkbox"/>	À noite	<input type="checkbox"/>	0 horas (não vejo)	<input type="checkbox"/>
Até 1 hora	<input type="checkbox"/>	Entre 2 a 4 horas	<input type="checkbox"/>	Mais de 5 horas			<input type="checkbox"/>
III. 4 Com que frequência utilizas o vídeo para ver filmes estrangeiros legendados?							
Todos os dias	<input type="checkbox"/>	2 vezes por semana	<input type="checkbox"/>	Mais de 3 vezes por semana	<input type="checkbox"/>	Uma vez por mês	<input type="checkbox"/>
Entre 2 a 4 vezes por mês	<input type="checkbox"/>	Nunca					<input type="checkbox"/>
III. 5 Com que frequência utilizas o computador para ver filmes estrangeiros legendados?							
Todos os dias	<input type="checkbox"/>	2 vezes por semana	<input type="checkbox"/>	Mais de 3 vezes por semana	<input type="checkbox"/>	Só ao fim-de-semana	<input type="checkbox"/>
Uma vez por mês	<input type="checkbox"/>	Entre 2 a 4 vezes por mês	<input type="checkbox"/>	Raramente	<input type="checkbox"/>	Nunca	<input type="checkbox"/>
III. 6 Com que frequência vais ao cinema para ver filmes estrangeiros legendados?							
Todos os dias	<input type="checkbox"/>	2 vezes por semana	<input type="checkbox"/>	Mais de 3 vezes por semana	<input type="checkbox"/>	Só ao fim-de-semana	<input type="checkbox"/>
Uma vez por mês	<input type="checkbox"/>	Entre 2 a 4 vezes por mês	<input type="checkbox"/>	Raramente	<input type="checkbox"/>	Nunca	<input type="checkbox"/>
III. 7 Quais os teus programas preferidos nos canais de televisão nacionais? Coloca-os por ordem de preferência: 0 (detesto); 1 (não gosto); 2 (gosto); 3 (gosto muito); 4 (adoro)							
Animação	<input type="checkbox"/>	Desportivos	<input type="checkbox"/>	Documentários	<input type="checkbox"/>	Entretenimento	<input type="checkbox"/>
Filmes de produção nacional	<input type="checkbox"/>	Filmes de produção estrangeira	<input type="checkbox"/>	Moda	<input type="checkbox"/>	Música	<input type="checkbox"/>
Telejornais	<input type="checkbox"/>	Telenovelas de produção nacional	<input type="checkbox"/>	Telenovelas de produção estrangeira	<input type="checkbox"/>	Outros (especifica) _____	<input type="checkbox"/>
III. 8 Quais os teus programas estrangeiros preferidos na televisão? 0 (detesto); 1 (não gosto); 2 (gosto); 3 (gosto muito); 4 (adoro) Poderá haver programas com o mesmo grau de importância							
Animação	<input type="checkbox"/>	Desportivos	<input type="checkbox"/>	Documentários	<input type="checkbox"/>	Entretenimento	<input type="checkbox"/>
Legendado	<input type="checkbox"/>	Legendados	<input type="checkbox"/>	Legendados	<input type="checkbox"/>	Legendado	<input type="checkbox"/>
Dobrado	<input type="checkbox"/>	<i>Dobrados</i>	<input type="checkbox"/>	<i>Dobrados</i>	<input type="checkbox"/>	<i>Dobrado</i>	<input type="checkbox"/>
Filmes estrangeiros	<input type="checkbox"/>	Moda	<input type="checkbox"/>	Música	<input type="checkbox"/>	Telejornais	<input type="checkbox"/>
Legendados	<input type="checkbox"/>	Legendados	<input type="checkbox"/>	Legendado	<input type="checkbox"/>	Legendados	<input type="checkbox"/>
Dobrados	<input type="checkbox"/>	<i>Dobrados</i>	<input type="checkbox"/>	<i>Dobrado</i>	<input type="checkbox"/>	<i>Dobrados</i>	<input type="checkbox"/>
Telenovelas estrangeiras	<input type="checkbox"/>	Outros (especifica) _____					
Legendado	<input type="checkbox"/>						
<i>Dobrado</i>	<input type="checkbox"/>						

III. 9 Qual a língua dos filmes estrangeiros de que mais gostas?							
Alemão	<input type="checkbox"/>	Espanhol	<input type="checkbox"/>	Francês	<input type="checkbox"/>	Inglês	<input type="checkbox"/>
Italiano	<input type="checkbox"/>	Outras (especifica): _____					
III. 10 Com que frequência vês filmes legendados na televisão nacional?							
Todos os dias	<input type="checkbox"/>	2 vezes por semana	<input type="checkbox"/>	Mais de 3 vezes por semana	<input type="checkbox"/>	Só ao fim-de-semana	<input type="checkbox"/>
Uma vez por mês	<input type="checkbox"/>	Entre 2 a 4 vezes por mês	<input type="checkbox"/>	Raramente	<input type="checkbox"/>	Nunca	<input type="checkbox"/>
III. 11 Com que frequência vês filmes legendados na televisão por cabo?							
Todos os dias	<input type="checkbox"/>	2 vezes por semana	<input type="checkbox"/>	Mais de 3 vezes por semana	<input type="checkbox"/>	Só ao fim-de-semana	<input type="checkbox"/>
Uma vez por mês	<input type="checkbox"/>	Entre 2 a 4 vezes por mês	<input type="checkbox"/>	Raramente	<input type="checkbox"/>	Nunca	<input type="checkbox"/>

IV – A LEITURA DE LEGENDAS							
IV. 1 Comecei a ler legendas de filmes:							
Antes dos 7 anos de idade	<input type="checkbox"/>	Entre os 7 e os 10 anos de idade	<input type="checkbox"/>	Entre os 10 e os 12 anos de idade	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>
IV. 2 Em relação à leitura de legendas de filmes que faço actualmente, sinto que:							
Leio e compreendo sempre na totalidade	<input type="checkbox"/>	Não consigo lê-las na totalidade	<input type="checkbox"/>	Não as consigo ler nem perceber na totalidade	<input type="checkbox"/>	Apesar de não as ler na totalidade, consigo acompanhar o filme	<input type="checkbox"/>
Ignoro completamente a sua existência							<input type="checkbox"/>
IV.3 Em termos gerais, considero a leitura de legendas de filmes positiva porque: (Classifica por ordem de importância: 0 (sem importância); 1 (com alguma importância); 2 (importante); 3 (muito importante).) (Poderá haver aspectos com o mesmo grau de importância.)							
a) Ajuda a aprender melhor a língua portuguesa	<input type="checkbox"/>	b) Ajuda a escrever melhor a língua portuguesa	<input type="checkbox"/>	c) Ajuda a desenvolver a velocidade da leitura	<input type="checkbox"/>	d) Ajuda a aprender melhor a língua estrangeira	<input type="checkbox"/>
e) Ajuda a pronunciar melhor a língua estrangeira	<input type="checkbox"/>	f) Ajuda os imigrantes a aprender mais rapidamente a língua portuguesa	<input type="checkbox"/>	g) Ajuda o público com problemas auditivos a acompanhar melhor o filme	<input type="checkbox"/>	h) Ajuda todo o público em geral a compreender melhor o filme	<input type="checkbox"/>
IV. 4 Em termos pessoais, considero que através da leitura de legendas aprendi o seguinte: (Classifica por ordem de importância: 0 (sem importância); 1 (com alguma importância); 2 (importante); 3 (muito importante).) (Poderá haver aspectos com o mesmo grau de importância.)							
a) A compreender melhor o que vejo	<input type="checkbox"/>	b) A ler mais rapidamente	<input type="checkbox"/>	c) A exprimir-me melhor em língua portuguesa	<input type="checkbox"/>	d) A comparar palavras /expressões que utilizo na minha língua e as que são ditas pelos actores	<input type="checkbox"/>
e) A comparar sons entre o português e outras línguas	<input type="checkbox"/>	f) A pronunciar melhor a(s) língua(s) estrangeira que estudo na escola	<input type="checkbox"/>	g) A exprimir-me melhor na língua estrangeira	<input type="checkbox"/>	h) A identificar algumas línguas estrangeiras que não estudo na escola	<input type="checkbox"/>
i) A interessar-me por línguas e culturas diferentes	<input type="checkbox"/>	j) Outros aspectos: (especifica) _____					<input type="checkbox"/>

IV. 5 Na minha opinião, a qualidade da tradução e das legendas em Portugal:							
É muito boa	<input type="checkbox"/>	É boa	<input type="checkbox"/>	É fraca	<input type="checkbox"/>	É muito fraca	<input type="checkbox"/>
IV. 6 Quem traduz e legenda os programas:							
Nunca verifico	<input type="checkbox"/>	Por vezes verifico	<input type="checkbox"/>	Verifico sempre	<input type="checkbox"/>	Consigo lembrar-me de um(a) autor(a) de tradução para legendagem: _____	<input type="checkbox"/>

Observações finais que considero pertinentes (se necessário, utiliza o verso desta folha):

Data em que respondi a este inquérito ----/-----/-----

Agradeço a colaboração,

Maria José Alves Veiga

(Universidade de Aveiro)

Anexo 3.1 – Objectivos do questionário dirigido aos alunos dos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico e do Ensino Secundário

OBJECTIVOS GERAIS

1. Investigar as práticas de leitura audiovisual por parte de aprendentes dentro da escolaridade obrigatória do sistema de ensino português (2º e 3º Ciclos do Ensino Básico e do Ensino Secundário), no ano lectivo de 2001/2002;
2. Recolher informação sobre os hábitos de leitura dos estudantes em questão;
3. Avaliar, critica e positivamente, em que medida haverá ou não correlação entre a leitura do produto de tradução audiovisual, ou mais concretamente, as legendas e o processo de ensino/aprendizagem da Língua Portuguesa e de outras línguas estrangeiras;
4. Promover a reflexão sobre a importância das práticas de tradução audiovisual em Portugal;

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS

1. Identificar a população alvo do presente estudo relativamente aos seguintes aspectos: sexo, idade, língua materna, formação académica, gosto pela leitura;
2. Indagar acerca dos hábitos de leitura extra-escolar por parte dos alunos dentro da escolaridade básica;
3. Registar o número médio de livros lidos anualmente em suporte de papel por parte dos alunos;
4. Determinar os hábitos de frequência de locais propiciadores da leitura (bibliotecas escolares e municipais);
5. Aferir o tipo de suporte audiovisual a que os aprendentes têm acesso;
6. Averiguar as preferências dos inquiridos relativamente à utilização dos meios audiovisuais;
7. Averiguar as preferências dos inquiridos no que diz respeito ao visionamento de programas nacionais e estrangeiros dos meios audiovisuais em Portugal;
8. Determinar que filmes noutra língua estrangeira, para além da materna, os aprendentes gostam de ver legendados;

9. Discriminar a frequência de visionamento de filmes estrangeiros legendados através dos diversos meios audiovisuais nacionais e por cabo;
10. Determinar a idade em que os inquiridos iniciaram a leitura de legendas;
11. Indicar o grau de importância da leitura de legendas em Portugal, enquanto aprendentes;
12. Registar o tipo de auxílio decorrente da leitura de legendas e da dobragem de programas no processo de ensino/aprendizagem dos alunos;
13. Inferir o conhecimento sobre a qualidade das práticas de tradução para legendagem;
14. Permitir que os inquiridos reflectam sobre outros aspectos não incluídos no presente inquérito mas que deveriam ter sido contemplados, porque pertinentes.

Anexo 4 – Instituições portuguesas de ensino público onde a TAV é leccionada

1 – a Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Leiria – o curso de licenciatura em Tradução inclui a disciplina semestral de “Tecnologias de Tradução”, cujo programa abarca a TAV, com particular ênfase na tradução para legendagem. Esta disciplina teve o seu início no ano lectivo de 1998/1999, sob a orientação de Josélia Neves;

2 – a Universidade Autónoma de Lisboa – o curso de Especialização em Legendagem, inserido no programa de pós-graduações do Instituto Sócrates para a Formação Contínua da referida universidade até ao ano lectivo de 2002-2003. A partir do ano lectivo de 2003-2004, o curso supra-mencionado passou a estar na dependência do Departamento de Línguas e Tradução. O seu programa incide especialmente na tradução para legendagem. Este curso teve o seu início no ano lectivo de 2001-2002, sob a orientação de Maria Auta de Barros;

3 – o Instituto Superior de Assistentes e Intérpretes (ISAI, Porto) – o curso de Licenciatura (bi-etápico) em Tradução e Intérpretes (Ramo Tradução), integra no plano de estudos do seu 1º ciclo (grau de Bacharel) a disciplina Novas Tecnologias para a Tradução (2º ano), apontando como uma das saídas profissionais “especialistas de tratamento de programas estrangeiros nas empresas de comunicação social”²⁰⁰. No âmbito da Pós-Graduação, a funcionar desde 2002, o ISAI proporciona um curso de Tradução para Legendagem, sob a orientação de Teresa Sustelo;

4 – o Instituto Politécnico de Bragança (Escola Superior de Educação) – curso (bi-etápico) de Licenciatura em Tradução inclui a disciplina de “Tradução Especializada” (3º ano), cujo programa abarca a TAV, com particular ênfase na tradução para legendagem. A contemplação da TAV nesta disciplina teve o seu início no ano lectivo de 2003/2004, sob a orientação de Cláudia Martins;

²⁰⁰ Esta informação foi retirada da página *on-line* <http://www.isai.pt/index4.html>, consultada a 15 de Abril de 2004. A informação *on-line* deste curso de licenciatura não esclarece a dúvida quanto à leccionação da TAV.

Interessa ainda referir o caso da Faculdade de Letras de Coimbra, cujo curso de Especialização em Tradução, implementado no ano lectivo de 1999/2000, inclui no plano de estudos do segundo ano a disciplina “Tradução Inglês-Português (linguagem comum)”, sob a orientação de Tânia Gomes da Silva, onde, por sua vez, seria leccionada uma unidade sobre tradução para audiovisuais, relevando particularmente as modalidades da legendagem e da dobragem. Até ao momento, esta disciplina ainda não foi leccionada. No entanto, prevê-se a abertura de um curso de Doutoramento que inclui também algumas disciplinas sobre a temática da TAV.

5 – o Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto (ISCAP) – Licenciatura em Línguas e Secretariado, com um ramo de Tradução e Interpretação Especializadas (regime bi-etápico), que no 5º ano oferece, para além de outros seminários, um “Seminário de Legendagem de Audiovisuais”, regido por Paula Almeida. A data de início da leccionação desta disciplina remonta ao ano lectivo de 2002/2003;

6 – o Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro – Licenciatura em Línguas e Tradução Especializada (com início no ano lectivo de 2004/2005), para além de outras áreas de formação específica, contempla no seu plano de estudos a disciplina semestral “Tradução Audiovisual” (4º ano), embora anteriormente a disciplina de “Tecnologia de Apoio à Tradução” já inclua a vertente respeitante à tradução audiovisual;

7 – a Escola Superior de Educação da Universidade do Algarve faculta o Curso de Tradução (licenciatura bi-etápica), em que no 1º semestre do 4º ano é leccionada a disciplina de “Tradução e Legendagem”, sob a orientação de António Lopes;

8 – a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – o curso de Tradução, contempla no seu plano de estudos uma disciplina no 3º ano, 2º semestre, intitulada “Tradução para os Media”, a funcionar partir do ano lectivo de 2002-2003, sob a orientação de Alexandra Assis Rosa;

9 – a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra oferece o Curso de Doutoramento em Estudos de Tradução, coordenado por Maria António Hörster, com duas disciplinas opcionais de TAV (no 2º semestre do 1º ano e no 1º semestre do 2º ano); 2006-2007 é o primeiro ano lectivo de funcionamento deste curso.

Anexo 5 – Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Genéricas

TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM

Este inquérito inscreve-se no âmbito de um estudo de investigação na área da Tradução para *Legendagem* e visa colher informação sobre a prática profissional de tradução/legendagem em Portugal. A sua colaboração é imprescindível. O questionário é anónimo e as autoras garantem sigilo absoluto no tratamento dos dados recolhidos que serão integrados e tratados estatisticamente. Por favor responda a todas as perguntas, não há respostas correctas ou incorrectas.

1 IDENTIFICAÇÃO PF assinalar com ☒							
Sexo:	Feminino		Idade:	20-30 ☐	31-40 ☐	41-50 ☐	51-60 ☐
	Masculino		Língua Materna	>60 ☐ Português ☐ Outra (especifique) : _____			
2 FORMAÇÃO ACADÉMICA							
		Área	Instituição de Ensino	Duração	Data Conclusão		
Ensino Básico							
Ensino Secundário							
Ensino Profissional							
Bacharelato							
Licenciatura em _____							
Estágio							

Mestrado em _____					
Curso de Formação Especializada					
Doutoramento em _____					
Outra: _____					

3 **ÁREAS DE FORMAÇÃO EM TRADUÇÃO** PF assinalar com ☒

Tradução Literária		Dobragem		Gestão de Terminologia	
Tradução Técnica		Legendagem		Localização de Software	
Tradução Científica		Sonorização		Outra: _____	

4 **CONHECIMENTOS LINGÜÍSTICOS/TÉCNICOS**

Classifique de acordo com o grau de conhecimentos pessoais
0 (nenhum) 1 (fraco) 2 (médio) 3 (bom) 4 (excelente)

4.1 Línguas	Português	0 1 2 3 4	Alemão	0 1 2 3 4	_____	0 1 2 3 4
	Inglês	0 1 2 3 4	Espanhol	0 1 2 3 4	_____	0 1 2 3 4
	Francês	0 1 2 3 4	Italiano	0 1 2 3 4	_____	
4.2 Meios Informáticos /Técnicos	Hardware		0 1 2 3 4	Correio electrónico		0 1 2 3 4
	Internet		0 1 2 3 4	Programas para tradução audiovisual		0 1 2 3 4
	Processamento de texto		0 1 2 3 4	_____		0 1 2 3 4

5 **ACTIVIDADE PROFISSIONAL EM TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM** PF assinalar ☒

5.1 **Tempo de serviço enquanto tradutor(a)**

< 1 ano		1-2 anos		3-9 anos		9-15 anos		>15 anos	
---------	--	----------	--	----------	--	-----------	--	----------	--

5.2 **Tempo de serviço enquanto tradutor(a) de audiovisuais**

< 1 ano		1-2 anos		3-9 anos		9-15 anos		>15 anos	
---------	--	----------	--	----------	--	-----------	--	----------	--

5.3 **Actual regime de trabalho enquanto tradutor(a) de audiovisuais**

	Por conta de outrém		A tempo integral	
	Por conta própria		A tempo parcial	

5.4 **Local de trabalho**

	Empresa de Tradução		Estação televisiva	
--	---------------------	--	--------------------	--

		Gabinete próprio				Em Casa					
5.5	Classifique a frequência com que traduz a partir de textos das seguintes línguas 0 (nunca) 1 (poucas vezes) 3 (algumas vezes) 3 (muitas vezes) 4 (exclusivamente)										
Alemão		①①②③④		Francês		①①②③④		Italiano ①①②③④			
Espanhol		①①②③④		Inglês		①①②③④					
Traduz sempre para a língua portuguesa?									Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/>		
Em caso negativo especificar línguas para a(s) qual(is) traduz								①①②③④			
								①①②③④			
Considerando que 100% corresponde à totalidade da sua actividade profissional, classifique:											
5.6	o tipo de tradução audiovisual realizada										
Sonorização			%		Dobragem		%		Legendagem em teletexto	%	
Legendagem electrónica			%		Legendagem simultânea (directos)		%		Legendagem para Ópera/Teatro	%	
Tradução páginas web			%		Tradução de jogos de consola		%		Localização de software	%	
5.7	a quantidade de lendagem efectuada para os seguintes meios audiovisuais										
Cinema		%		Televisão		%		DVD		%	
								VHS		%	
5.8	o volume de trabalho de Tradução/Legendagem										
Distribuidora para cinema			%		Canais Televisão estrangeiros			%		Televisão por satélite	%
Distribuidora para DVD/VHS			%		Canais Televisão públicos			%		Televisão por cabo	%
Agências de Tradução			%		Canais Televisão privados			%		Particulares	%
5.9	quem dita as normas a aplicar na elaboração de legendas										
Distribuidora do país de origem do filme			%		Responsável pela empresa de tradução/legendagem			%		Ninguém	%
Distribuidora nacional			%		Coordenador de Trabalhos (na empresa)			%		Outros (especifique)	%
O canal televisivo			%		O próprio			%			%
Assinale : 0 (nunca) 1 (raramente) 2 (algumas vezes) 3 (muitas vezes) 4 (sempre)											
5.10	os critérios que determinam a execução dos trabalhos de legendagem										
apetência pessoal ①①②③④			experiência profissional ①①②③④			género ①①②③④					
competência linguística ①①②③④			meio audiovisual ①①②③④			critérios financeiros ①①②③④					
disponibilidade ①①②③④			tema ①①②③④			outro (especifique) ①①②③④					
5.11	a frequência com que executa as seguintes tarefas										
Só a tradução ①①②③④					Só a legendagem ①①②③④						

5.12	Tradução e legendagem ①①②③④		Adaptação da legendagem de um meio audiovisual para outro (ex: Cinema para ①①②③④ DVD)	
	Tradução para sonorização ①①②③④		Adaptação para dobragem ①①②③④	
a frequência com que traduz os seguintes produtos				
Animação ①①②③④		Série televisiva ①①②③④		Desporto ①①②③④
Infantil/Juvenil ①①②③④		Longa metragem ①①②③④		Documentário ①①②③④
Entretenimento ①①②③④		Publicidade ①①②③④		Informação ①①②③④
Outros (especifique):		①①②③④		①①②③④
a frequência com que legenda longas metragens dos seguintes géneros				
Drama ①①②③④		Comédia ①①②③④		Terror ①①②③④
Aventura / Acção ①①②③④		Comédia Romântica ①①②③④		Policial ①①②③④
Ficção Científica ①①②③④		Histórico ①①②③④		Western ①①②③④
Realismo social ①①②③④		Romance ①①②③④		Musical ①①②③④
a frequência de utilização dos seguintes equipamentos e programas				
Computador ①①②③④		Win 2020 ①①②③④		ISIS ①①②③④
Leitor VHS ①①②③④		Poliscript 3000 ①①②③④		①①②③④
Leitor de DVD ①①②③④		WinCaps ①①②③④		①①②③④
a frequência de utilização dos Recursos/Ferramentas indicados				
Suporte Electrónico		Suporte Papel		Outros
Dicionários ①①②③④		Dicionários Monolingues ①①②③④		Contactos com especialistas ①①②③④
Bases de dados terminológicas ①①②③④		Dicionários Bi/Multilingues ①①②③④		Contactos c/colegas da profissão ①①②③④
Grupos de discussão on-line ①①②③④		Dicionários Especializados ①①②③④		Guião ①①②③④
Enciclopédias ①①②③④		Livros Técnicos ①①②③④		Suporte audio ①①②③④
Informação on-line ①①②③④		Revistas/Jornais ①①②③④		Suporte visual ①①②③④

6	PROCEDIMENTOS EM TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM					
Assinale com 0 (nunca) 1 (poucas vezes) 2 (algumas vezes) 3 (muitas vezes) 4 (sempre)						
6.1	a frequência com que efectua as seguintes actividades					
	Tirar de ouvido	0 1 2 3 4	Revisão de texto	0 1 2 3 4	Contacto com especialistas	0 1 2 3 4
	Tradução/Adaptação	0 1 2 3 4	Revisão de TCs	0 1 2 3 4	Contacto com outros tradutores	0 1 2 3 4
	Divisão de Legendas	0 1 2 3 4	Consulta em papel	0 1 2 3 4	Contacto com outros tradutores de audiovisuais	0 1 2 3 4
	Inserção de TCs	0 1 2 3 4	Pesquisa <i>on-line</i>	0 1 2 3 4	_____	0 1 2 3 4
6.2	o que procura clarificar antes de iniciar um trabalho de tradução/legendagem					
	Género/Tipo do programa/peça	0 1 2 3 4	Públicos destinatários		0 1 2 3 4	
	Meio de transmissão	0 1 2 3 4	Horário de transmissão		0 1 2 3 4	
	Existência de materiais de apoio	0 1 2 3 4	Existência de guião		0 1 2 3 4	
	Existência de suporte audiovisual	0 1 2 3 4	Imposições normativas		0 1 2 3 4	
	Acesso a traduções do mesmo produto em outras línguas	0 1 2 3 4	Acesso a outras versões traduzidas do mesmo produto		0 1 2 3 4	
	Remuneração	0 1 2 3 4	Prazo de entrega		0 1 2 3 4	
	_____	0 1 2 3 4	_____		0 1 2 3 4	
6.3	a frequência com que trabalha a partir dos seguintes guiões					
	Guião de produção	0 1 2 3 4	Guião de pós-produção		0 1 2 3 4	
	Guião anotado	0 1 2 3 4	Guião com imposições normativas		0 1 2 3 4	
	Guião com notas de carácter linguístico-cultural	0 1 2 3 4	Guião com notas explicativas de vocabulário		0 1 2 3 4	
	Lista de TCs	0 1 2 3 4	Inexistência de Guião		0 1 2 3 4	
	<i>Master list</i>	0 1 2 3 4	_____		0 1 2 3 4	
6.4	a frequência com que executa as tarefas da seguinte forma					
	Visiono o filme antes de ler o guião					0 1 2 3 4
	Visiono o filme e leio o guião simultaneamente					0 1 2 3 4
	Leio o guião antes de visionar o filme					0 1 2 3 4
	Transcrevo as falas do texto original e procedo à tradução					0 1 2 3 4
	Traduzo directamente a partir do texto audiovisual					0 1 2 3 4
	Analiso os elementos linguísticos problemáticos a traduzir e procuro soluções					0 1 2 3 4
	Analiso as especificidades terminológicas a traduzir e procuro soluções					0 1 2 3 4
	Analiso os elementos culturais a tratar e procuro soluções					0 1 2 3 4

Resolvo os problemas de ordem linguística, terminológica e cultural à medida que traduzo/legendo		0 1 2 3 4					
Deixo os elementos linguísticos, terminológicos e culturais problemáticos para o fim		0 1 2 3 4					
Assinale com 0 (nunca) 1 (poucas vezes) 2 (algumas vezes) 3 (muitas vezes) 4 (sempre)							
6.5	a frequência com que traduz os seguintes elementos nos genéricos dos seguintes produtos						
		Cinema	VHS/DVD	Longas metragens TV	Séries televisivas	Documentários televisivos	
	Título	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	
	Título de episódio	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	
	Produção	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	
	Realização	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	
	Argumento	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	
	Adaptação/baseado em...	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	
	Actores principais	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	
	Música	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	
	Montagem	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	
	Fotografia	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	
	Tradução	Empresa	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	
		Tradutor	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	
	Legendagem	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	
	Adaptação	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	
6.6	Perante um filme para traduzir/legendar para diversos meios audiovisuais PF assinalar com <input checked="" type="checkbox"/>	não procedo a qualquer alteração					
		procedo a algumas alterações					
		reformulo a tradução/legendagem completamente					
6.7	a frequência com que executa as seguintes actividades no final de um trabalho de tradução/legendagem de um filme						
	Faz uma revisão geral	0 1 2 3 4	Apresenta ao cliente para parecer			0 1 2 3 4	
	Passa um corrector ortográfico	0 1 2 3 4	Submete à revisão de especialistas			0 1 2 3 4	
	Apresenta a outro tradutor para revisão	0 1 2 3 4	Entrega directamente à entidade difusora sem revisão prévia			0 1 2 3 4	
6.8	Após a tradução e legendagem de um filme, relativamente ao texto original, o texto legendado contém:						
	Até 75% das palavras		Mais palavras				
	Entre 75% e 100% das palavras		Não presto atenção a esta questão				

6.9

Classifique o grau de dificuldade na execução de tarefas apresentadas 0 (nenhuma dificuldade) 1 (pouca dificuldade) 2 (alguma dificuldade) 3 (muita dificuldade) (poderá haver coincidências no grau)					
Tirar de ouvido	0 1 2 3	Inserção de TCs	0 1 2 3	Pesquisa on-line	0 1 2 3
Tradução	0 1 2 3	Revisão de texto	0 1 2 3	Consulta em papel	0 1 2 3
Divisão de Legendas	0 1 2 3	Revisão de TCs	0 1 2 3	Adequação Leitura	Tempo 0 1 2 3

6.10

A tradução de canções		0 1 2 3
A inclusão de uma outra língua estrangeira		0 1 2 3
A sincronização entre o discurso original e a inserção das legendas		0 1 2 3
A sincronização entre as legendas e os cortes/cenas		0 1 2 3
O tempo de exposição de cada legenda no ecrã		0 1 2 3
O comprimento das legendas em função do espaço		0 1 2 3
A facilitação da leitura de cada legenda		0 1 2 3
O cumprimento de imposições normativas feitas	pela entidade empregadora	0 1 2 3
	pela distribuidora	0 1 2 3
	pela entidade difusora do programa	0 1 2 3

6.11

Classifique o grau de dificuldade na resolução das seguintes situações linguísticas 0 (nenhuma dificuldade) 1 (pouca dificuldade) 2 (alguma dificuldade) 3 (muita dificuldade) (poderá haver coincidências no grau)			
humor	0 1 2 3	abreviaturas	0 1 2 3
jargão	0 1 2 3	estrangeirismos	0 1 2 3
inversão das palavras para ênfase	0 1 2 3	formas de tratamento	0 1 2 3
terminologia específica	0 1 2 3	unidades de medida	0 1 2 3
referências culturais	0 1 2 3	unidades de peso	0 1 2 3
referências sócio-políticas	0 1 2 3	nomes de pessoas	0 1 2 3
referências literárias	0 1 2 3	nomes de lugares	0 1 2 3
alusões sexuais	0 1 2 3	calão	0 1 2 3
referências a funções fisiológicas	0 1 2 3	blasfémia	0 1 2 3
ironia	0 1 2 3	palavrões	0 1 2 3
provérbios	0 1 2 3	interjeições	0 1 2 3
expressões idiomáticas	0 1 2 3	outras marcas de oralidade	0 1 2 3
metáforas	0 1 2 3	rimas	0 1 2 3
ditos populares	0 1 2 3	canções	0 1 2 3

acrónimos	①①②③	pronúncias diferentes	①①②③
-----------	------	-----------------------	------

7 PROCEDIMENTOS TRADUTOLÓGICOS

7.1 Indique com ☒ os procedimentos a que recorre com mais frequência para dar conta dos seguintes elementos:

	evitação	redução	paráfrase	explicação	equivalência	empréstimo	tradução literal
humor							
jargão							
inversão das palavras para ênfase							
terminologia específica							
referências culturais							
referências sócio-políticas							
referências literárias							
alusões sexuais							
referências a funções fisiológicas							
ironia							
provérbios							
expressões idiomáticas							
metáforas							
ditos populares							

acrónimos							
abreviaturas							
estrangeirismos							
formas de tratamento							
unidades de medida							
unidades de peso							
nomes de pessoas							
nomes de lugares							
calão							
blasfêmia							
palavrões							
interjeições							
outras marcas de oralidade							
estrangeirismos							
rimas							
canções							
pronúncias diferentes							

Entenda-se:

EVITAÇÃO como “não considerar e não traduzir”; **REDUÇÃO** como “sintetizar”; **PARÁFRASE** como “dizer por outras palavras”; **EXPLICAÇÃO** como “descrever”; **EQUIVALÊNCIA** como “efeito igual”; **EMPRÉSTIMO** como “utilizar a expressão original”; **TRADUÇÃO LITERAL** como “traduzir à letra”.

7.2 Assinale com ☒ se recorre às seguintes soluções no trabalho de tradução para legendagem.

		Comentário
Escrevo números longos por extenso (ex: um milhão)		
Escrevo números longos com algarismos agrupados (ex: 1 398 000)		
Escrevo números longos com algarismos agrupados separados por pontos ou vírgulas (ex: 1.398.000)		
Converto as unidades de peso e medida para o sistema nacional		
Converto a moeda estrangeira em moeda nacional		
Não converto a moeda estrangeira e escrevo-a por extenso		
Traduzo siglas com as siglas equivalentes na língua de chegada (ex: UN → ONU)		
Utilizo pontos entre as letras das siglas (ex: O.N.U.)		
Traduzo títulos (ex: Sir., Mr., Madame, Frau)		
Traduzo títulos (Your Excellency, Your Majesty)		
Utilizo abreviaturas nos títulos (ex: V. Ex.a)		
Reproduzo incorrecções gramaticais		
Reproduzo diferentes níveis de língua		
Reproduzo marcas de oralidade		
Reproduzo pronúncias estrangeiras		
Reproduzo formas particulares de fala (ex. gaguez)		
Reproduzo interjeições		
Elimino repetições e redundâncias		

Centro as legendas no ecrã			
Justifico a letra de canções à esquerda			
Divido legendas em unidades semânticas e/ou sintáticas			
Evito a divisão das palavras com hífen na translineação			
Evito a intercalação de elementos da frase através de travessões			
Utilizo as reticências só para indicar interrupção ou hesitação			
Utilizo aspas	no início de todas as legendas de uma citação		
	para citar títulos de livros, filmes e canções		
	no início de cada nova legenda de um poema		
Evito usar vírgulas dispensáveis			
Utilizo parêntesis apenas para assinalar notas explicativas			
Utilizo itálico	para indicar vozes emitidas por aparelhos (altifalante, rádio, telefone,...)		
	para indicar a voz do narrador		
	no caso de monólogos interiores		
	para termos estrangeiros		
	para dar ênfase a certas palavras/expressões		
	para indicar um erro deliberado		
Utilizo maiúsculas	para indicar títulos de jornais		
	para indicar títulos de revistas		
	para traduzir letreiros		

	para traduzir oráculos		
	para indicar alteração no tom de voz (ex: grito)		

8

—

TRADUÇÃO/LEGENDAGEM PARA PÚBLICOS COM DEFICIÊNCIA AUDITIVA

	Não	Sim	Especifique
Alguma vez traduziu/legendou programas para públicos com deficiência auditiva?			
Tem conhecimento dos números de deficientes auditivos existentes em Portugal?			
Tem conhecimento dos tipos de deficiência auditiva existentes?			
Tem conhecimento das necessidades especiais de este público?			
Reconhece a necessidade de cuidados especiais na tradução/legendagem de programas estrangeiros para este público?			
Reconhece a necessidade de cuidados especiais na tradução/legendagem de programas nacionais para este público?			
Considera a legendagem de programas estrangeiros presentemente oferecida suficiente/aceitável para os deficientes auditivos?			
Considera a legendagem de programas nacionais presentemente oferecida suficiente/aceitável para os deficientes auditivos?			
Gostaria de receber formação na área de tradução/legendagem para deficientes auditivos?			

9

CIRCULAÇÃO DA INFORMAÇÃO PROFISSIONAL

9.1

Classifique o seu conhecimento sobre a existência das situações abaixo mencionadas (0) desconheço (1) conheço vagamente (2) conheço (3) conheço bem			
	Na União Europeia	Fora da União Europeia.	Em Portugal
Uma associação de tradução / Legendagem	0 1 2 3	0 1 2 3	0 1 2 3
Um “site” para discussão de problemas da tradução audiovisual	0 1 2 3	0 1 2 3	0 1 2 3
Legislação sobre o tratamento de programas estrangeiros em Portugal	0 1 2 3	0 1 2 3	0 1 2 3
Normas para a tradução /para legendagem de programas estrangeiros	0 1 2 3	0 1 2 3	0 1 2 3
Normas para a legendagem (intralinguística) para deficientes auditivos	0 1 2 3	0 1 2 3	0 1 2 3
Dados / estatísticas sobre as práticas da tradução audiovisual	0 1 2 3	0 1 2 3	0 1 2 3
Estudos sobre o impacto e a qualidade as práticas da tradução audiovisual	0 1 2 3	0 1 2 3	0 1 2 3
Um observatório das práticas da tradução audiovisual	0 1 2 3	0 1 2 3	0 1 2 3

9.

Classifique a necessidade da existência das seguintes situações:		
(0) Não é necessário (1) é necessário..... (2).. Já existe		
Uma associação de tradução para legendagem nacional		0 1 2
Um “site” nacional para discussão de problemas da tradução audiovisual		0 1 2
Normas nacionais sobre o tratamento	de programas estrangeiros em Portugal	0 1 2
	de programas estrangeiros para deficientes auditivos em Portugal	0 1 2
	de programas nacionais para deficientes auditivos em Portugal	0 1 2
Legislação portuguesa sobre o	de programas estrangeiros	0 1 2

tratamento	de programas estrangeiros para deficientes auditivos	①①②
	de programas nacionais para deficientes auditivos	①①②
Um estudo com dados / estatísticas sobre as práticas da tradução audiovisual em Portugal		①①②
Estudos sobre o impacto e a qualidade das práticas da tradução audiovisual em Portugal		①①②
Estudos sobre o impacto e a qualidade das práticas da tradução audiovisual para deficientes auditivos em Portugal		①①②
Um observatório das práticas da tradução audiovisual em Portugal		①①②
Uma base de dados terminológica para cada género de filmes a traduzir em Portugal		①①②
O reconhecimento do profissional da tradução audiovisual em Portugal através de uma carteira profissional		①①②
Investir na formação inicial do profissional da tradução audiovisual		①①②
Investir na formação contínua do profissional da tradução audiovisual		①①②
Introdução de direitos de autor para a tradução audiovisual		①①②
Menção, no genérico final, dos nomes dos tradutores/legendadores e ano de tradução		①①②

10

SATISFAÇÃO PROFISSIONAL

10.1

Classifique de acordo com o grau de satisfação na situação presente**0 (totalmente insatisfeito) 1 (pouco satisfeito) 2 (satisfeito) 3 (totalmente satisfeito)**

Espaço físico ①①②③	Gestão de trabalho ①①②③	Incentivos / reconhecimento ①①②③
Equipamento ①①②③	Horas de trabalho ①①②③	Ambiente de trabalho ①①②③
Programas ①①②③	Tempo p/a execução de tarefas ①①②③	Conciliação trabalho/vida pessoal ①①②③
Materiais de consulta ①①②③	Remuneração ①①②③	_____ ①①②③ —

Guiões	① ① ② ③	Prontidão de	① ① ② ③	_____	① ① ② ③
		pagamento		_____	

Data em que respondeu a este inquérito ----/-----/-----

Gratas pela colaboração, ficamos ao V/ inteiro dispor

Maria José Alves Veiga
mveiga@dlc.ua.pt

Departamento de Línguas e Culturas
Universidade de Aveiro

Josélia Neves

joselia@estg.iplei.pt

Escola Superior de Tecnologia e Gestão de

Leiria

Morro do Lena , Alto Vieiro

Apartado 4163

2401-951 Leiria

Anexo 5.1 – Objectivos do Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Genéricas

OBJECTIVOS GERAIS

1. Investigar as práticas de tradução audiovisual (TAV) em Portugal;
2. Recolher informação sobre a actividade profissional do tradutor dos meios audiovisuais em Portugal;
3. Analisar critica e positivamente a produção da tradução audiovisual destinada ao público em geral e ao público com deficiência auditiva;
4. Promover a reflexão sobre as práticas de tradução audiovisual em Portugal;
5. Construir um quadro de referências das práticas de TAV existentes em Portugal, visando a sua revisão e a sua optimização no sentido de auxiliar todos os profissionais envolvidos nesta actividade.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS

1. Identificar a população profissional dedicada à tradução audiovisual relativamente aos seguintes aspectos: sexo, idade, língua materna, formação académica, formação específica em tradução;
2. Determinar o tipo de formação específica em tradução para legendagem do profissional envolvido nesta actividade;
3. Identificar as línguas estrangeiras de trabalho do profissional de tradução para legendagem;
4. Aferir o grau de conhecimentos linguísticos relativamente às línguas estrangeiras que o profissional conhece e aquelas com que trabalha na sua profissão;
5. Avaliar os conhecimentos técnico-informáticos que corroboram no desempenho das funções do profissional de tradução para legendagem;
6. Registar o tempo de experiência de trabalho do profissional de tradução e de tradução para legendagem;
7. Averiguar quem é a entidade empregadora do profissional de tradução para legendagem;

8. Classificar a frequência com que o profissional de tradução para legendagem traduz: em diversas línguas; para que meios audiovisuais;
9. Determinar a génese das normas a aplicar aquando da elaboração das legendas;
10. Listar os critérios que determinam a aceitação dos trabalhos de legendagem;
11. Identificar a frequência com que o profissional traduz e legenda programas diferentes audiovisuais e longas metragens de géneros distintos;
12. Proceder a um levantamento relativo à frequência com que o profissional de tradução para legendagem recorre à utilização de variados recursos ou ferramentas de suporte electrónico ou em papel, ou outros, para levar a cabo o seu trabalho;
13. Classificar os graus de satisfação e de dificuldade sentidas pelo profissional de tradução para legendagem em relação às suas diferentes etapas e aos diferentes intervenientes no seu trabalho;
14. Indicar as fases de execução das várias tarefas ligadas à tradução para legendagem e os seus graus de frequência e de dificuldade;
15. Reconhecer o grau de dificuldade na resolução de determinadas situações linguísticas decorrentes do trabalho de tradução para legendagem;
16. Averiguar o modo de resolução de determinadas situações linguísticas decorrentes do trabalho de tradução para legendagem;
17. Classificar a frequência com que o profissional recorre a determinadas resoluções de índole tradutológica (linguística e paralinguística) no trabalho de tradução para legendagem;
18. Inferir o conhecimento da singularidade da actividade de tradução para legendagem para o público com deficiência auditiva em Portugal;
19. Avaliar o conhecimento do profissional da TAV relativamente à existência de entidades, quer ao nível nacional, quer ao nível internacional, que promovam a reflexão sobre as práticas da TAV e que auxiliem os profissionais que se dedicam a esta actividade.

Anexo 6 – “Legendagem” audiovisual – o vazio linguístico

Quadro 42 – “Legendagem” audiovisual – o vazio linguístico

Dicionários de Língua Portuguesa Autores e datas	Definição de <i>legendagem</i>	Palavras da mesma família	Observações
António de Moraes Silva (1945, 10ª ed., vol.VI, pp.181 e 193)	Ausência de entrada no dicionário	<p>Legenda (s.f.) [do latim <i>legenda</i>] Lição recitada no ofício de matinas. / Obra que contém a narrativa da vidas dos santos, porque nos mosteiros se liam estas vidas no refeitório, à comida. / Inscrição, rótulo, letreiro. / <i>Gal.</i>(= <i>galicismo</i>) Lenda [...] / título de uma planta, de um mapa; <i>explicação breve na margem, por cima ou por baixo de uma figura, num filme.</i> / Colecção de vidas dos santos.</p> <p>Legendário 1, adj. (de <i>legenda</i>). Que diz respeito a legenda, a inscrição. <i>Gal.</i> Lendário.</p> <p>Legendário 2, s. m. Compilação de legendas; autor dessa compilação; escritor de legendas. / colecção de vidas dos santos.</p> <p>Lenda (s. f.) do lat. <i>legenda</i> Lendário (adj.)</p>	<p>Não prevê a actividade do legendador</p> <p>Contempla a acepção de legenda enquanto texto audiovisual</p>
José Machado. ((1952) 1995, 7ª ed., II vol., pp. 399 e 403)	Ausência de entrada no dicionário	<p>Legenda, s. do francês (=fr) <i>lègende</i>, este por sua vez provém do latim (=lat.) medieval <i>legenda</i>, isto é, «o que deve ser lido»; aquele vocábulo (=voc.) fr. Recebeu no séc. XVI o sentido de «inscrição explicativa, ou tratar-se-á antes de voc. novo, formado então para este sentido com base no lat. <i>legendus</i>, «que deve ser lido».</p> <p>Legendário (adj.) deve ser adaptação do fr. <i>légendaire</i> «que deve ser lido».</p> <p>Lenda (s.) do lat. <i>legenda</i> Lendário (adj.)</p>	<p>Não prevê a actividade do legendador nem a acepção de legenda enquanto texto audiovisual</p>
José Machado (coord.). (1991, III vol., pp. 399 e 403)	Ausência de entrada no dicionário	<p>Legenda, s.f. (do latim <i>legenda</i>) Lição recitada no ofício de matinas. / Obra que contém a narrativa da vidas dos santos, porque nos mosteiros se liam estas vidas no refeitório, durante a comida. / Letreiro, rótulo, inscrição, dístico. // título de uma planta, de um mapa; <i>explicação breve na margem, por cima ou por baixo de uma figura, gravura, etc: as legendas de uma fita cinematográfica</i> / Explicação das gravuras que ilustram os livros, as revistas, jornais e outros impressos, assim como os dizeres que acompanham qualquer desenho, para facilitar a sua compreensão.</p> <p>Legendário, adj. Relativo a legenda, a inscrição. / s.m. compilação de legendas / autor dessa compilação /o que escreve legendas.</p> <p>Lenda (s.f.) Lendário (adj.m.)</p>	<p>Não prevê a actividade do legendador .</p> <p>Contempla a acepção de legenda enquanto texto audiovisual.</p>

Cândido de Figueiredo (1996, 25ªed., II vol., pp. 1535 e 1539)	Ausência de entrada no dicionário	<p>Legenda (substantivo feminino = s.f.) [do latim <i>legenda</i>]</p> <p>1. inscrição; dístico; letreiro. 2. vidas de santos.</p> <p>Legendário (adjectivo masculino = adj. m.) 1. relativo a legenda. 2.(s.m.) aquele que escreve legendas. 3. .(s.m.) colecção de vidas dos santos.</p> <p>Lenda (s.f.)</p> <p>Lendário (adj.m.)</p>	Não prevê a actividade do legendador nem a acepção da legenda enquanto texto audiovisual
Academia das Ciências de Lisboa ((ed.) 2001)	Ausência de entrada no dicionário	<p>Legenda s.f. (do latim <i>legenda</i> ‘o que deve ser lido’ pl. Neutro do gerúndio <i>legere</i> ‘ler’). 1. Escrito relativo a qualquer assunto representado em gravuras, desenhos, gráficos, fotografias, mapas ou outros impressos, para facilitar a compreensão. ~ dístico, letreiro,, rótulo [...]. 2. v. (de <i>legenda</i>+ suf. -ar). Apor um pequeno texto, sobre uma imagem, uma ilustração, um objecto...; pôr legendas. <i>Alguns países legendam os filmes estrangeiros, outros dobram-nos.</i></p> <p>Legendário 1, s. m. (do latim <i>legenda</i> + suf. -ário) 1. Compilação de vidas de santos, de legendas. 2. Autor dessa compilação. Legendário, a 2, adj. (do fr. <i>légendaire</i>). 1. Que é relativo a uma inscrição, a uma legenda. 2. Que ficou na tradição como uma lenda, que se assemelha a uma lenda. ~ fabuloso, lendário. [...]. Lenda (s. f.) do lat. <i>legenda</i></p> <p>Lendário (adj.)</p>	<p>Não prevê a actividade do legendador.</p> <p>Contempla a acepção de legenda (apenas a título de exemplo) enquanto texto audiovisual.</p>
Houaiss e Villar (2004: 1736)	Ausência de entrada no dicionário	<p>Legenda s.f. [...] 8 CINE TV VÍDEO letreiro sobreposto à imagem dos filmes estrangeiros, ger. na parte inferior do enquadramento, que fornece, no idioma do país exibidor, um resumo de tradução da fala dos personagens quando esta não está dublada [...] Legendação s.f. CINE GÁF TV ação ou efeito de legendar [...]; Legendado adj. [...]; Legendar v. CINE GÁF TV Legendário s.m. [...]</p>	<p>Não prevê a actividade do legendador</p> <p>Contempla a acepção de legenda enquanto texto audiovisual.</p>

“Legenda” foi um termo introduzido em 1858, aparecendo como entrada na 6ª edição incluído em no *Diccionario de Língua Portuguesa*, tendo a primeira edição sido lançada em 1789 pela mão de António Morais da Silva.

Anexo 7 – Extracto de *O Nome da Rosa* – o valor derogatório do humor

“- Mas agora diz-me - estava dizendo Guilherme - porquê? Porque quiseste proteger este livro mais que tantos outros? Porque escondias, mas não a preço do delito, tratados de necromancia, páginas em que se blasfemava, talvez, o nome de Deus, mas por estas páginas condenaste os teus irmãos e te condenaste a ti próprio? Há tantos outros livros que falam da comédia, tantos outros ainda que contêm o elogio do riso. Porque é que este te incutia tanto pavor? [...] Se este livro se tornasse... se tivesse tornado matéria de aberta interpretação, teríamos franqueado o último limite.

- Mas que coisa te assustou neste discurso sobre o riso? Não eliminas o riso eliminando este livro.

- Não, decerto. O riso é a fraqueza, a corrupção, a sensaboria da nossa carne. É o folguedo para o camponês, a licença para o avinhado, mesmo a Igreja na sua sabedoria concedeu o momento da festa, do carnaval, da feira, desta poluição diurna que descarrega os humores e entrava outros desejos e outras ambições... Mas assim o riso permanece coisa vil, defesa para os simples, mistérios desconsagrados para a plebe. - Porque era do Filósofo. Cada um dos livros daquele homem destruiu uma parte da sapiência que a cristandade tinha acumulado ao longo dos séculos. [...]

O riso liberta o vilão do medo do diabo, porque na festa dos tolos o próprio diabo aparece pobre e tolo, portanto controlável. Mas este livro poderia ensinar que libertar-se do medo do diabo é sapiência. Quando ri, enquanto o vinho lhe borbulha na garganta, o vilão sente-se senhor, porque subverteu as relações de senhoria: mas este livro poderia ensinar aos doutos os enigmas argutos, e a partir daquele momento ilustres, com que legitimar a subversão. Então transformar-se-ia em operação do intelecto aquilo que no gesto irreflectido do vilão é ainda e felizmente operação do ventre. Que o riso seja próprio do homem é sinal dos nossos limites de pecadores. Mas deste livro quantas mentes corruptas como a tua extrairiam o extremo silogismo, pelo qual o riso é a finalidade do homem! O riso desvia, por alguns instantes, o vilão do medo. Mas a lei impõe-se através do medo, cujo nome verdadeiro é temor de Deus. E deste livro poderia partir a centelha luciferina que transmitiria ao mundo inteiro um novo incêndio: e o riso designar-se-ia como a arte nova, ignorada até de Prometeu, para anular o medo. Ao vilão que ri, naquele momento, não importa morrer: mas depois, cessada a sua licença, a liturgia impõe-lhe de novo, segundo o desígnio divino, o medo da morte. E deste livro poderia nascer a nova e destruidora aspiração a destruir a morte através da libertação do medo. E que seríamos nós, criaturas pecadoras, sem o medo, talvez o mais pródigo e afectuoso dos dons divinos? Durante séculos, os doutores e os padres segregaram perfumadas essências de santo saber para redimir, através do pensamento daquilo que é alto, a miséria e a tentação daquilo que é baixo. E este livro, justificando como miraculoso remédio a comédia, a sátira e o mimo, que produziriam a purificação das paixões através da representação do defeito, do vício, da fraqueza, induziria os falsos sábios a tentar redimir (com diabólica reviravolta) o alto através da aceitação do baixo.”

(Eco, (1980) 2001: pp. 468; 469; 470)

Anexo 8 – Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Específicas sobre a Tradução do Humor Audiovisual

Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Específicas sobre a Tradução do Humor Audiovisual

Mais uma vez, necessito do seu saber e da sua experiência para poder completar parte de um capítulo (da minha tese) sobre a tradução audiovisual e o humor²⁰¹. Agradecia que dispensasse uns momentos para escrever respostas breves (4-5 linhas são suficientes) às questões que se seguem:

1) tem algum cuidado especial na atribuição dos filmes de cariz cómico aos profissionais com quem trabalha?

2) na sua opinião, qual o perfil ideal do tradutor/legendador de comédias?

3) qual a maior dificuldade (técnica/linguística/cultural/...) encontrada aquando da tradução de comédias?

Obrigada pela colaboração,

Maria José Alves Veiga

²⁰¹ O tom quase familiar utilizado justifica-se pelo facto de ter havido vários contactos prévios com os profissionais da TAV. A especificação do número de linhas por resposta, torna-se muito pertinente, dado o pouco tempo com que estes profissionais se deparam no exercício das suas funções.

Anexo 8.1 – Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Específicas sobre a Tradução do Humor Audiovisual

OBJECTIVOS GERAIS

1. Promover a reflexão sobre as práticas de tradução audiovisual em Portugal;
2. Investigar as práticas de tradução do humor legendado em Portugal;
3. Contribuir para o estudo das práticas de tradução do humor legendado existentes em Portugal, visando a sua revisão e a sua optimização no sentido de auxiliar todos os profissionais envolvidos nesta actividade.

OBJECTIVOS ESPECÍFICOS

1. Listar os critérios que subjazem à aceitação dos trabalhos de legendagem do humor;
2. Determinar as condicionantes que estão na origem da distribuição dos trabalhos de legendagem do humor pelos profissionais 1. Determinar o tipo de formação específica profissional envolvido em tradução do humor legendado;
3. Inferir a existência de elementos/capacidades singulares por parte do tradutor/legendador de programas de índole humorística;
- 4- Delinear o perfil do tradutor/legendador dos filmes humorísticos. Estabelecer o grau de dificuldade de natureza técnica/linguística/cultural/... na elaboração das legendas para comédias.

Anexos à Tese:

“O Humor na Tradução para Legendagem: Inglês/Português”

Nota introdutória

Os anexos que contêm os questionários dirigidos ao corpo discente (desde o primeiro Ciclo aos alunos estrangeiros) e aqueles que foram distribuídos pelos profissionais da TAV são seguidos dos respectivos objectivos. Porém, o tratamento dos resultados obtidos encontra-se apenas nesta versão em suporte digital (CD-ROM), não só por apresentarem imensos gráficos e tabelas, mas também porque se considerou penalizaria a fluidez da leitura do texto, saturando-o em termos comunicacionais. Aliado a estes factores, toda aquela informação não é percebida como parte integrante do *corpus* central deste trabalho, esse lugar foi atribuído às cenas dos filmes estudados. Assim, os dados dos questionários considerados mais relevantes, e que se prendiam directamente com alguns dos pontos deste trabalho, foram sendo oportunamente explicitados ao longo da presente dissertação.

Convém igualmente referir que o tratamento de todos os questionários dirigidos aos alunos do 1º, 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico e do Ensino Secundário se encontra, realizado conjuntamente, na pasta do Anexo 3. Em relação ao tratamento obtidos através das respostas ao “Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Genéricas” (constante do Anexo 5), os resultados apresentados cingem-se às questões números 2, 3, 6.11 e 7.1, por se ter considerado que seriam as que mais particularmente interessavam e se ajustavam ao âmbito deste trabalho.

Aproveita-se ainda para dar uma palavra de agradecimento pela contribuição para os estudos efectuados: a todos os inquiridos anónimos – os alunos dos vários graus de ensino que responderam e aos profissionais de tradução para legendagem. Mais concretamente, agradece-se: às professoras do 1º Ciclo do Ensino Básico: Francelina, da Escola da Póvoa do Valado (Aveiro); Zélia Maria de Oliveira Marques, da Escola Mourisca do Vouga (Águeda); aos professores do 2º Ciclo do Ensino Básico: Daniela Peralta, Paula Guimarães (5º ano); Maria de Fátima Ferreira Castro Barra, Mariana Pinto (6º ano, da Escola de Válega); às professoras do Ensino Secundário: Isabel Cristina Barreto dos Santos Neves (Escola de Vagos); Stela (Escola Secundária de Ílhavo) Sara

Silva (Escola de EB 23 Avanca); às professoras do Curso de Português para Estrangeiros da Universidade de Aveiro: Helena Margarida Mendes e Ana Margarida Nunes. Quanto aos questionários sobre a TAV de programas humorísticos, reconhece-se a imprescindível colaboração dos tradutores/legendadores Carlos Valentim, Elísio Correia Ribeiro, Frederico Sacramento, Maria Auta de Barros e Maria Rosário Valadas.

Listagem dos Anexos

Anexo 1 – Questionário dirigido aos alunos do 1º Ciclo do Ensino Básico

Anexo 1.1 – Objectivos do Questionário dirigido aos alunos do 1º Ciclo do Ensino Básico

Anexo 2 – Questionário dirigido aos Alunos Estrangeiros de PLE (Português Língua Estrangeira)

Anexo 2.1 – Objectivos do Questionário dirigido aos Alunos Estrangeiros de PLE

Anexo 3 – Questionário dirigido aos alunos dos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico e do Ensino Secundário

Anexo 3.1 – Objectivos do Questionário dirigido aos alunos dos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico e do Ensino Secundário

Anexo 4 – Instituições portuguesas de ensino público onde a TAV é leccionada

Anexo 5 – Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Genéricas

Anexo 5.1 – Objectivos do Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Genéricas

Anexo 6 – Quadro 38 – “Legendagem” audiovisual – o vazio linguístico

Anexo 7 – Extracto de *O Nome da Rosa* – o valor derogatório do humor

Anexo 8 – Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Específicas sobre a Tradução do Humor Audiovisual

Anexo 8.1 – Objectivos do Questionário dirigido aos Profissionais da TAV – Questões Específicas sobre a Tradução do Humor Audiovisual

VIII. BIBLIOGRAFIA DE BASE SELECCIONADA

I – Bibliografia Geral sobre Tradução e Linguística

ANDRZEJ, Lyda, GABRYS-BARKER, D.. 2004. “Translation as Stereotyping”, in: *The Power and Persistence of Stereotyping – O Poder e a Persistência dos Estereótipos*. (A. Barker (ed.)). Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, pp. 271- 280. ISBN972-789-132-2.

AUSTIN, J. L.. 1962. *How to Do Things With Words*. Oxford: Clarendon Press. ISBN 19 281205.

AZEVEDO, Carlos (dir.). 2000. *Op. Cit.: Uma Revista de Estudos Anglo-Americanos A Journal of Anglo-American Studies*. Nº 3. Coimbra: Gráfica de Coimbra.

BAKER, Mona (ed.). (1998) 2001. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge. ISBN 0415903805.

BAKER, Mona. 1992. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London, New York: Routledge. ISBN 0-415-03086-2.

BARRET-DUCROCQ, Françoise (dir.). 1992. *Traduire l'Europe*. Paris: Payot, Documents Payot. ISBN 2-228-88600-5.

BASÍLIO, Cecília. 2003. *A Mútua Implicação das Dimensões Semânticas no Discurso de Thomas Traherne: Incidências no Processo de Tradução. Uma aplicação da “Teoria das Verbalizações” M. A. K. Halliday*. Aveiro: Universidade de Aveiro. (Tese de Doutoramento orientada por Maria Teresa Roberto, documento policopiado).

BASSNETT, Susan, TRIVEDI, Harish (eds.). 1999. *Post-colonial Translation: Theory and Practice* - London: Routledge. ISBN 0-415-14745-X.

BEAUGRANDE Robert & DRESSLER, Wolfgang. 1981. *Introduction to Text Linguistics*. Essex & New York: Longman Group Limited. ISBN 0-582-558485-3.

BIBER, Douglas, CONRAD, Susan, REPPEN, Randi. 1998. *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use*. Cambridge: Cambridge University Press.

BLAKEMORE, Diana. 1990. *Understanding Utterances: The Pragmatics of Natural Language*. Oxford: Blackwell.

BRESSON, Daniel (et al.). 1993. *La Traduction: Problèmes Théoriques et Pratiques*. Aix-en-Provence: Université de Provence. ISBN 2-85399-312-4.

BUESCU, Helena C., DUARTE, João F. (coords.). 2000. *Sublime. Tradução – Act 1*. Faculdade de Letras de Lisboa: Edições Colibri. ISBN 972-772-141-9.

CAMERON, Deborah. (2001) 2002. *Working With Spoken Discourse*. London: Sage Publications, Ltd.. ISBN 0-7619-5773-1.

- CARY, Edmond. 1985. *Comment Faut-il Traduire?* Lille: Presses Universitaires de Lille. ISBN 2-85939-270-X.
- CASSEN, Bernard, VIDAL-BENEYTO, José (dir.). 1988. *Lire en Europe*. Strasbourg: Conseil de l'Europe. ISBN 92-871-1559-1
- CATFORD, J. C.. 1974. *A Linguistic theory of translation*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-437018-6.
- CHESTERMAN, Andrew. 1993. "From 'Is' to 'Ought': Laws, Norms and Strategies in Translation Studies", in: *Target 5*. Amsterdam: John Benjamins (pp. 1-20).
- CHOMSKY, Noam (1965) *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.
- CHUQUET, Hélène, PAILLARD, Michel. 1987. *Approche Linguistique des Problèmes de Traduction Anglais-français*. Paris: Ophrys. ISBN 2-7080-0570-7.
- COIMBRA, Rosa Lúcia. 2000-2001. *Introdução à Linguística Textual* (Complemento de Formação). Universidade de Aveiro, documento policopiado.
- CORDONNIER, Jean-Louis. 1995. *Traduction et Culture*. Paris: Didier. ISBN 2-278-04500-3.
- CORREIA, Margarita, LEMOS, Lúcia San Payo de. 2005. *Inovação Lexical em Português*. Lisboa: Edições Colibri e Associação de Professores de Português (Cadernos de Língua Portuguesa, 4). ISBN972-772-532-5.
- COWIE, Moira, SHUTTLEWORTH, Mark. 1997. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing. ISBN 1 9006500 03 7.
- DAVIS, Kathleen. 1997. "Signature in Translation", in: *Traductio: Essays on punning and translation*. (Delabastita (ed.)). Manchester & Namur: St. Jerome Publishing & Presses Universitaires de Namur, pp. 23-40.
- DELABASTITA, Dirk (ed.). 1997. *Traductio: Essays on punning and translation*. Manchester & Namur: St. Jerome Publishing & Presses Universitaires de Namur.
- DELABASTITA, Dirk (guest ed.). 1996. *The Translator (Special Issue): Wordplay & Translation*. Vol 2 (2) Manchester: St. Jerome Publishing. ISBN 1-900650-01-0.
- DELILLE, Karl Heinz (et al.). 1986. *Problemas da Tradução Literária*. Coimbra: Almedina, Novalmedina.
- DESLILE, Jean, WOODSWORTH, Judith (dirs.). 1995. *Les Traducteurs dans l'histoire*. Ottawa: Presses de l'Université. ISBN 92-3-203138-8.
- ECO, Umberto (2003) 2004. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. Great Britain: Phoenix. ISBN 0-75381-798-5.
- ECO, Umberto. 2000. *Experiences in Translation*. (McEwen, Alastair, transl.) Toronto: Toronto University Press.
- FINEGAN, Edward. (1989) 1999. *Language: Its Structure and Use*. New York: Harcourt Brace College Publishers.
- GENTZLER, Edwin. 1993. *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge. ISBN 1-85359-513-6.

- GOTTLIEB, Henrik. 1997. "You Got the Picture? On the Polysemiotics of Subtitling Wordplay", in: *Traductio: Essays on punning and translation* (Dirk Delabastita (ed.)). Manchester & Namur: St. Jerome Publishing & Presses Universitaires de Namur, pp. 207-232.
- GRAF, Marion (dir.).1998. *L'écrivain et son Traducteur: en Suisse et en Europe*. Genève: Éditions Zoé. ISBN 2-88182-339-4.
- GRICE, Paul. 1989. *Studies in the Way of Words*. Cambridge, London: Harvard University Press. ISBN 0-674-85271-0.
- GUTT, Ernst-August. 1990. "A Theoretical Account of translation – Without a Translation Theory", in: *Target 2:2*. Amsterdam: John Benjamins B. V., pp 135-164.
- GUTT, Ernst-August. 1991. *Translation and Relevance: Cognition and Context*. Oxford: Basil Blackwell. ISBN 0-631-17857-0.
- HALLIDAY, M. A. K. 1978. *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold. ISBN 0-7131-6259-7.
- HATIM, Basil, MASON, Ian. 1990. *Discourse and the Translator*. London & NY: Longman Group Ltd..
- HEINER, Pürschel (ed.). *Intercultural Communication: Duisburg 23-27 March 1992*. Frankfurt/ Berlin/ NY/ Paris: Lang.
- HEWSON, Lance, MARTIN, Jacky. 1991. *Redefining Translation: the Variational Approach*. London: Routledge. ISBN 0-415-03787-5.
- HERMANS, Theo. 1999. *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing. ISBN 900650-11-8.
- HICKEY, Leo (ed.). 1998. "Perlocutionary Equivalence", in: *Topics in Translation – The Pragmatics of Translation*. Vol. 12: 217-232. Clevedon: Multilingual Matters Ltd., pp. 217-232. ISBN 1-85359-404-0
- HICKEY, Leo (ed.).1998. *Topics in Translation – The Pragmatics of Translation*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd..
- HOLMES, James S.. (1972) 2001. "The Name and Nature of Translation Studies", in: *The Translation Studies Reader.*, (Lawrence Venuti (ed.)). London and New York: Routledge, pp.172-185. ISBN 0-415-18747-8.
- HOOFF, Henri Van. 1991. *Histoire de la traduction en occident: France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*. Paris: Duculot. ISBN 2-8011-0962-2.
- HOUSE, Juliane. 1997. *Translation Quality Assessment. A Model Revisited*. Tübingen: Narr.
- HYMES, Dell (1971a) "Competence and Performance in Linguistic Theory", in: *Language Acquisition: Models and Methods* (R. Huxley and E. Ingram (eds.)). London: Academic Press, pp. 3-28.
- HYMES, Dell. (1972). "Communicative Competence", in: *Sociolinguistics*. (J. B. Pride, and J. Holmes (eds.)). Harmondsworth: Penguin Books, pp. 269-285.

- IRIARTE SANROMÁN, Álvaro. 2001. *A Unidade Lexicográfica: Palavras, Colocações, Frasesmas, Pragmatemas*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos – Universidade do Minho. ISBN 972-98621-5-X.
- JORGE, Guilhermina (coord.). 1998. *Tradutor Dilacerado: Reflexões de Autores Franceses Contemporâneos sobre Tradução*. Lisboa: Edições Colibri. ISBN 972-8288-72-7.
- JORGE, Guilhermina. 2001. “Algumas reflexões em torno das expressões idiomáticas enquanto elementos que participam na construção de um identidade cultural”, in: *polifonia*, nº4. Lisboa: Edições Colibri, pp. 215-222.
- KRISTEVA, Júlia. 1969. *Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Éd. du Seuil.
- LADMIRAL, Jean-René. 1979. *Traduzir: teoremas para a tradução*. Mem Martins: Europa-América.
- LEDERER, Marianne. 1994. *La Traduction Aujourd'hui*. Paris: Hachette, Collection F. Références. ISBN 2-01-155000-9.
- MAGALHÃES, Francisco J.. 1996. *Da Tradução em Portugal (Estudo Sociológico)*. Lisboa: Edições Colibri. ISBN 972-8288-20-4.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1996) 1997. *Os Termos-Chave da Análise do Discurso* (Maria Adelaide P.P.C. da Silva, trad.). Lisboa: Gradiva. ISBN 9726625637.
- MARTINS, Márcia A. P. (org.). 1999. *Tradução e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna. ISBN 85-86930-06-7.
- MASON, Ian, HATIN, Basil. (1990) 1993. *Discourse and the Translator*. London: Longman.
- MATEUS, Maria Helena e XAVIER, Maria Francisca (org.). 1990. *Dicionário de Termos Linguísticos – Volume I*. (Associação Portuguesa de Linguística – Instituto de Linguística Teórica e Computacional). Lisboa: Edições Cosmos.
- MOTA, Eduarda Maria Ferreira. 1990. *Da Tradução: A Problemática da Competência Retórica e da Aceitabilidade*. (Tese de Mestrado) Aveiro: Universidade de Aveiro.
- MOUNIN, Georges. 1963. *Les Problèmes Théoriques de la Traduction*. Paris: Gallimard.
- Movimento Port-Royaliste, Napoli, 1995. *Teorie e pratiche della traduzione nell'ambito del movimento Port-Royaliste: [atti del] Seminario Internazionale... / Armogathe... [et al.]*. - Italia: ETS, 1998. - 183 p. - (Quaderni del Seminario di Filologia Francese ; 5). ISBN 88-467-0063-5.
- MURRAY, David J.. 1986. “Characteristics of words determining how easily they will be translated into a second language”, in: *Applied Psycholinguistics*. Cambridge.Vol.7, nº4; p.353.
- MURRAY, David J.. 1986. “Characteristics of words determining how easily they will be translated into a second language”, in: *Applied Psycholinguistics*. Cambridge.Vol.7, nº4; p.353.
- NEUBERT, A., SHREVE, G. M..1992. *Translation as Text*. Kent (Ohio): The Kent State University Press. ISBN 0-87338-469-5.

- NEWMARK, Peter. 1998. *More Paragraphs on Translation*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd. ISBN 1-85359-402-4.
- NIDA, Eugene. 2001. *Contexts in Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. ISBN 90-272-1647.
- PAIS, Carlos Castilho. 1997. *Teoria Diacrónica da Tradução Portuguesa: Antologia – séc. XV-XX*. Lisboa: Universidade Aberta. ISBN 972-674-213-7.
- PINILLA, José A. S., SÁNCHEZ, María M. F. 1998. *O Discurso Sobre a Tradução em Portugal: O Proveito, o Ensino e a Crítica – Antologia (C.1429-1818)*. Faculdade de Letras de Lisboa: Edições Colibri. ISBN 972-772-060-9.
- PYATOS, F.(ed.). 1997. “Nonverbal communication and Translation: New Perspectives”, in: *Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- PYM, Anthony. 1999. “Why Translation Studies Should Learn To Be Homeless”, in: *Tradução e Multidisciplinaridade* (Márcia A. P. Martins (org.)). Rio de Janeiro: Editora Lucerna, pp. 35-51. ISBN 85-86930-06-7.
- RHEINGOLD, Howard. 1988. *There’s a Word for it...but it’s Untranslatable*. London: Sverm House Publishers Ltd. ROBINSON, Douglas. 1991. *The Translator’s Turn*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- ROBINSON, Douglas. 1998. *Becoming a Translator: an Accelerated Course* London: The Johns Hopkins University Press, Routledge. ISBN 0-415-14861-8.
- RODRIGUES, Gonçalves A. A.. 1992-1993. *A Tradução em Portugal*. (4 vols.) Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. ISBN 972-27-0495-8 (vol. 1), ISBN 972-566-183-4 (vol. 2), ISBN 972-9 5903-0-3 (vol. 3), ISBN 972-95903-1-1 (vol. 4).
- RODRIGUES, Isabel M^a Galhano. 1998. *Sinais Conversacionais de Alternância de Vez*. Porto: Granito Editores e Livreiros, Lda.. ISBN 972-97530-3-2.
- ROSE, M. G. (ed.). 1985. *Translation Perspectives II: Selected Papers 1984-85*. Binghamton: SUNY.
- SANTOS, Custódio Lopes. 1968. *O intercâmbio de estudantes, a difusão do livro, o intercâmbio de locutores e a criação de escolas de tradução referidos a Portugal e ao Brasil – Coimbra: I Simpósio Luso-Brasileiro sobre a Língua Portuguesa Contemporânea, 1968*. (30 de Setembro).
- Seminario Internazionale su Teorie e Pratiche della Traduzione nell'ambito del Movimento Port-Royaliste, Napoli, 1995. Teorie e pratiche della traduzione nell'ambito del movimento Port-Royaliste: [atti del] Seminario Internazionale... / Armogathe... [et al.]. - Italia: ETS, 1998. - 183 p. - (Quaderni del Seminario di Filologia Francese ; 5). ISBN 88-467-0063-5.
- SERRES, Michel. 1974. *La traduction*. Vol. 3 (5 vols. – 1969-1980). Paris: Minuit. ISBN 2-7073-0006-3.
- SILVESTRE, João Paulo. 2004. *O Vocabulário Português e o Latino: Técnica Metalexiconográfica, Fontes e Recepção*, Tese de Doutoramento, orientada pelo Professor Doutor Telmo Verdelho e apresentada à Universidade de Aveiro (documento policopiado).
- SIMON, Sherry. 1996. *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*. London: Routledge. ISBN 0-415-11536-1.

- SNELL, Barbara M. (ed.). 1978. *Seminar on the Translating and the Computer*. London, Amsterdam: North-Holland. ISBN 0-444-85302-2.
- SPERBER, Dan & WILSON, Dreidre. 1986. *Relevance: communication and cognition*. Oxford: Blackwell.
- STEINER, George. 1992. (2nd ed.) *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-282874-6.
- TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins. ISBN 90 272 1606 .
- VEGA, Miguel Angel (ed.). 1994. *Textos Clásicos de Teoría de la Traducción*. Madrid: Cátedra. ISBN 84-376-1217-9.
- VENUTI, Lawrence (ed.). 1992. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge. ISBN 0-415-06051-6.
- VENUTI, Lawrence (ed.). 1999. *The Translation Invisibility Studies Reader*. Temple University (Philadelphia): Routledge. ISBN 0-415-18747-8.
- VENUTI, Lawrence. 1998. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge. ISBN 0-415-16930-5.
- VENUTI, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & NY: Routledge.
- VENUTI, Lawrence (ed.). 2001. *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge. ISBN 0-415-18747-8.
- VILELA, Mário. 1994. *Tradução e Análise Contrastiva: Teoria e Aplicação*. Lisboa: Caminho. ISBN 972-21-0964-2
- VOGELEER, (ed.). 1995. *L'interprétation du Texte et la Traduction*. Louvain - Bibliothèque des Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain: Peeters. ISBN 2-87723-189-5.
- WALTER, Henriette. (1994) 1996. *A Aventura das Línguas do Ocidente: a sua Origem, a sua História, a sua Geografia*. (Manuel Ramos, trad.)Lisboa: Terramar Editores e Livres, Lda.. ISBN 972-710-137-2.

III – Bibliografia sobre Tradução Audiovisual

- Actas do I Congreso SETAM: *Estado Actual del Estudio de la Traducción Audiovisual en España*. Departament de Traducció i Filologia, Facultat de Traducció i Interpretació, y SETAM, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona (27 y 28 de abril del 2001).
- AGOST, Rosa. 1999. *Traducción y Doblaje, Voces e Imágenes*. Barcelona: Ariel Practicum.
- ANGEL BERNAL, Miguel. “Oralidad y Traducción” in: *Actas do I Congreso SETAM: Estado Actual del Estudio de la Traducción Audiovisual en España*. Departament de Traducció i Filologia, Facultat de Traducció i Interpretació, y SETAM, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona (27 y 28 de abril del 2001), pp. 23-25.

- BARROS, Maria Auta de. 1998. *Normas para o Tradutor de Legendas*. Carnaxide (documento policopiado).
- BETTETINI, Gianfranco. 1984. *La Conversación Audiovisual: Problemas de la Enunciación Fílmica y Televisiva*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen.
- BOSINELLI, Rosa, HEISS, Christine, SOFFRITTI, Marcello, BERNARDINI, Sílvia. 1998. *La traduzione multimediale: Quale traduzione per quale testo?* (Atti del convegno internazionale "Multimédia translation: which translation for which text?" – 2-4 aprile). Forlì: Clueb. ISBN 88-491-1470.
- CHAUME, Frederic, AGOST, Rosa (eds.). 2001. *La Traducción en los Medios Audiovisuales*. Catelló de la Plana: Publicaciones de la Universtat Jaime I. ISBN 84-8021-321-3.
- CHAUME, Frederic. 2001. "Más allá de la lingüística textual: cohesión y coherencia en los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción", in: *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. (Miguel Duro (coord.), 2001b.) Madrid: Cátedra. ISBN 84-376-1893-2.
- CHAUME, Frederic. 2004. *Cine y Traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.). ISBN 84-376-2136-4.
- De LINDE, Z., KAY, Neil. 1999. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome. ISBN 1-900650-18-5.
- DELABASTITA, Dirk. 1989. "Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics", in: *Babel*, 35:4, pp.193-218.
- DIAS, Pedro Miguel. 2002. "On-screen Literature: Strategies for Subtitling Shakespare in Portuguese". Tese de Mestrado em Literaturas e Poéticas Comparadas, orientado por Christine Zurbach e apresentado à Universidade de Évora (texto policopiado).
- DÍAZ CINTAS, J.. 1997. *El Subtitulado en tanto que modalidad de traducción dentro del marco teórico de los Estudios sobre Traducción (Misterioso asesinato en Manhattan, Woddy Allen, 1993)*. Tesis Doctoral dirigida por Dra. Antónia Sánchez Macarro, Valencia, diciembre (texto policopiado).
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2001. *El Subtitulado*. Barcelona: Ariel.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 1999. "Dubbing or Subtitling: the eternal dilemma" in: *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol. 7: 1, pp. 31-40.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2001. "Sex, (Sub)Titles and Videotapes", in: *Traducción Subtitulada II: El Subtitulado (inglés-español/galego)*. (Lourdes Lorenzo Garcia e Ana Maria Pereira Rodríguez (eds). Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 47-67.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2003a. "Audiovisual Translation in the Third Millennium". in: *Translation Today: Trends and Perspectives*. (Gunilla Anderman & Margret Rogers (eds.)). Clevedon, Toronto, Buffalo, Sydney: Multilingual Matters, Ltd., pp.192-204.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2003b. *Teoria y práctica de la subtitulación*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.. ISBN 84-344-6812-3.
- DURO, Miguel (coord.). 2001b. *La Traducción para el Doblaje y la Subtitulación*. Madrid: Cátedra. ISBN 84-376-1893-2.

DURO, Miguel (ed.). 2001a. *La Traducción Cinematográfica*. Madrid: Cátedra. ISBN 84-376-1893-2.

d'YDEWALLE, Géry, et al. 1991. "Watching subtitled Television – Automatic Reading Behaviour", in: *Communication Research*. Sage Publications, Vol 18, nº5, pp.650-666.

FONSECA, Raul Faria (Dir.). 1942. "Aspecto da parte industrial do cinema, que os leitores desconhecem. A máquina de imprimir legendas, uma das maravilhas dos laboratórios da «Ulysseia Filme»", in: *Filmagem* (nº 53, Ano II, 14 de Novembro). s. l.: s. e., p.3.

GAMBIER Yves (ed.). 1998. *Translating for the Media*. Turku: University of Turku.

GAMBIER, Yves. (2000). "Les enjeux du sous-titrage dans l'audiovisuel", in: *Actas do III Seminário de Tradução Científica e Técnica em Língua Portuguesa – 2000 – «Tradução, Tradutores e Traição na Comunicação Social: Problemas específicos da tradução no jornalismo e nos media.»* União Latina (ed.). Lisboa, 16 e 17 de Outubro de 2000. ISBN972-96789-3-6.

GAMBIER, Yves (ed.). 1996. *Les Transferts Linguistiques dans les Médias Audiovisuels*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion. ISBN 2-85939-489-3.

GAMBIER, Yves. 1997. «Communication Audiovisuelle et Traduction: Perspectives et Enjeux» *Paralleles*, nº 19: *Cahiers de l'Ecole de Traduction et d'Interpretation*. Genève: Université de Genève, pp. 79-86.

GAMBIER, Yves. 2001. "Les Traducteurs face aux écrans: Une élite d'experts", in: *La Traducción en los Medios Audiovisuales* (Frederic Chaume e, Rosa Agost (eds.)). Catelló de la Plana: Publicaciones de la Universtat Jaime I, pp. 91-114. ISBN 84-8021-321-3.

GAMBIER, Yves (Guest ed.). 2003. "Introduction – Screen Transadaptation: Perception and Reception" in: *The Translator* (9:2): *Screen Translation*. Manchester: St. Jerome, pp.171-191.. ISBN 1-900650-71-1.

GAMBIER, Yves. "Le sous-tritrage: une traduction sélective". (No prelo, cópia gentilmente cedida pelo autor).

GAMBIER Y., GOTTLIEB, H. (eds). 2000. *(Multi)media Translation: Concepts, Practices and Research*. Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins.

GOTTLIEB, H.. 1997. *Subtitles, Translation & Idioms*. Manchester: St. Jerome.

GUARDINI, Paola. 1998. "Decision-making in subtitling", in: *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol. 6: 1, pp. 91-112.

ITC Guidance on Standards for Subtitling. May, 1997, in: *ITC Code on Subtitling, Sign Language and Audio Description on Digital Terrestrial*

IVARSSON, Jan. 1992. *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*. (CROFTS, Robert F., trad.) Stockholm: Transedit. ISBN 91-971799-0-6.

IVARSSON, Jan, CARROLL, Mary. 1998. "Code of Good Subtitling Practice", in: *ESIST Newsletter* (European Association for Studies in Screen Translation). Volume 3.1 (May).

IVARSSON, Jan, CARROLL, Mary. 1998. *Subtitling*. Simrishamn & Berlin: Transedit. ISBN 91-971799-2-2.

KARAMITROGLOU, Fotios. 1996. Translation Theory and Screen/Film Translation: An Evaluative Overview. University of Manchester- Institute of Science and Technology. Department of Language Engineering. M.A. Thesis.

KARAMITROGLOU, Fotios. 2000. Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation. Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi. ISBN 90-420-0619-6.

KRUGER, Helena. 2001. "The Creation of Interlingual subtitles: semiotics, equivalence and condensation" in: *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol. 9: 3, pp. 177-197.

Lei nº 31-A/98, de 14 de Julho (Aprova a Lei da Televisão)

LAMBERT, José. 1990. "Le sous-titrage et la question des traductions. Rapport sur une enquête", in: *Übersetzungswissenschaft. Ergebnisse und Perspektiven. Festschrift für Wolfram Wilss zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Gunter Narr, pp. 228-238.

LAMBERT, José, DELABASTITA, Dirk. 1996. "La traduction de textes audiovisuelles: modes et enjeux culturels", in: *Les Transferts Linguistiques dans les Médias Audiovisuels*. (Yves Gambier (ed.)) Paris: Presses Universitaires du Septentrion. ISBN 2-85939-489-3.

LIVBJERG, Inge. 1998. "Teaching Reduction Strategies in translation" in: *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol. 6: 1, pp. 23-33.

LORENZO GARCIA, Lourdes e Ana Maria, PEREIRA RODRÍGUEZ. 2001. *Traducción Subtitulada II: El Subtitulado (inglés-español/galego)*. e (eds). Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 47-67.

LUYKEN, Georg-Michael. 1991. *Overcoming language barriers in television: Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: The European Institute for the Media. ISBN 0948-195-19-3.

MAYORAL, Roberto, Kelly, Doroty & Gallardo Natividad. 1988. "The Concept of Constrained Translation. Non- linguistic Perspectives of Translation", in: *Meta*. XXXIII, 3, pp. 356-367.

MAYORAL, Roberto. 1996. "La traducción para doblage de películas. Traducción impura." in: *Perspectivas hispanas y rusas sobre la traducción – Sendebarr* (Inieta Mena, Eva Maria (eds.)), pp.115-125.

METZ, Christian. 1973. *Lenguaje y Cine*. Barcelona: Planeta.

Ministro da Presidência. 2002. *Novas Opções para o Audiovisual*. Lisboa: Ministro da Presidência (Documento policopiado).

NEVES, Josélia. 2002. "Tradução audiovisual: uma oportunidade para aprender lígua(gen)s" (in: *Aprolúguas. Línguas: Futuro Mais-Que-Perfeito? – Actas do VI Encontro da Associação Portuguesa de Professores de Línguas Estrangeiras no Ensino Superior*, Gillian Moreira e Susan Howcroft (coords.)). Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 245-253. ISBN 972-789-078-4.

NEVES, Josélia. 2005a. *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing*. Tese de Doutoramento, orientada por Jorge Díaz Cintas e co-orientada por Maria Teresa Gomes da Costa Roberto, apresentada à Universidade de Surrey Roehampton (Londres). Documento policopiado e versão digital.

- NEVES, Josélia. 2005b. “Vozes K se Vêm: Sistema de Legendagem (Appendix II)” in: *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. Tese de Doutoramento, orientada por Jorge Díaz Cintas e co-orientada por Maria Teresa Gomes da Costa Roberto, apresentada à Universidade de Surrey Roehampton (Londres). Documento policopiado e versão digital.
- ORERO, Pilar (ed.). 2004. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. ISBN 90 272 1662 2.
- POMMIER, Christophe. 1988. *Doublage et Postsynchronisation: Cinema et Video*. Paris: Éditions Dujarric. ISBN 2-85947-075-1
- RABADÁN, Rosa. 1991. *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléfica inglés-español*. Zamora: Universidad de León, Secretariado de de Publicaciones.
- REMAEL, Aline. 2004. “A place for film dialogue analysis in subtitling courses”, in: *Topics in Audiovisual Translation*. (Pilar Orero (ed.)). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 103-126. ISBN 90 272 1662 2.
- ROBERTO, Maria Teresa, VEIGA, Maria José. 2003. “Translating Taboo”, in: *Estudos de Tradução: Actas de Congresso Internacional* (Maria Zina G. De Abreu e Marcelino Castro (coords.)). Cascais: Principia, Publicações Universitárias e Científicas, pp.255-278. ISBN 972-8818-00-9.
- STAM, Robert, BURGOYNE, Robert, FLITTERMAN-LEWIS, Sandy .(1992) 2002. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. London & NY: Routledge.
- TITFORD, Christopher. 1982. “Sub-titling: constrained translation” in: *Lebende Sprachen*. 27(3), pp. 113-116.
- TOMSAZKIEWICS, T.. 1993. *Les opérations linguistiques qui Sous-tendent le Processus de Sous-tritrage des films*. Poznan: Adam Mickiewicz University Press.
- TVEIT, Jan Emil. 2004. *Translating for Television: A Handbook in Screen Translation*. Bergen: JK Publishing. ISBN 82-300-058-1.
- UNIÃO LATNA (ed.). Actas do III Seminário de Tradução Científica e técnica em Língua Portuguesa – 2000 – *Tradução, Tradutores e Traição na Comunicação Social: Problemas específicos da tradução no jornalismo e nos media*. Lisboa, 16 e 17 de Outubro de 2000. ISBN 972-96789-3-6.
- VEIGA, Maria José. 2002a. “A leitura audiovisual no ensino/aprendizagem do português língua estrangeira”, in: *Cadernos de PLE 2* (Lurdes de Castro Moutinho (coord.)). Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 43-55. ISSN 1645-3034.
- VEIGA, Maria José. 2002b. Acta da comunicação intitulada “Subtitling Reading Practices”, apresentada na “International Conference: Translation (Studies) – A Crossroads of Disciplines” na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nos dias 14 e 14 de Novembro de 2002. [será brevemente publicada na obra *Translation Studies at the Interface of Disciplines* (João Ferreira Duarte, Alexandra Assis Rosa e Teresa Seruya (eds.)), pp. 161-168)].
- VIEIRA, Carlos. 1945. “Colaborações de “filmagem”: Análise do Problema das Legendas”, in: *Filmagem* (nº 32, 3ª Série; 9 de Agosto). s. l.: Álvaro Simões Lopes, pp.3; 10.

s.a.. 1928 “A Péssima Redacção das Legendas”, in: *Invicta Cine* (nº 38,15 de Maio). Porto: s. e..

III.1 – Bibliografia Genérica sobre Filmes

ADAMS, Brian, GRAHAM, Shirley. (1983) 1989. *Australian Cinema: The First Eighty Years*. Sydney: Currency Press Pty Ltd. ISBN 0-86819-232-5.

BRAUDY, Leo, MAST, Gerald, COHEN, Marshall (eds.). (1974) 1992. *Film Theory and Criticism*. New York, Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-506398-8.

BRUNETTA, Gian Piero. 1993. *Nacimiento del Relato Cinematográfico*. (Vicente Sánchez Biosca, trad.) Madrid: Cátedra, Col. Signo e imagen. ISBN 84-376-0651-9.

CAMERON, E. W. (ed.). 1980. *Sound and the Cinema*. NY: Redgrave.

CARMONA, Ramón. 2000. *Cómo se Comenta un Texto Fílmico*. Madrid: Cátedra, Col. Signo e imagen. ISBN 84-376-0963-1.

COMPAGNON, Béatrice, THÉVENIN, Anne. (1997) 1999. *As Grandes Tendências e as Grandes Datas: Cronologia do Século XX*. (TINTO, Germano Rio trad.) Lisboa: Plátano Edições Técnicas. ISBN 9727072194.

COMPARATO, Doc. (1992) 1993. *Da Criação ao Guião: A Arte de Escrever para Cinema e Televisão*. Lisboa: Editora Pergaminho, Lda. ISBN 972-711-180-7.

COOK, David A.. (1981) 1996. *A History of Narrative Film*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.. ISBN 0-393-96819-7.

DÍEZ, Fernández Frederico, ABADÍA, José Martínez. 2001. *Manual Básico de Lenguaje y Narrativa Audiovisual*. Barcelona: Paidós Papeles de Comunicación 22. ISBN 84-493-0604-3.

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. 1996. *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Ediciones Catedra, S. A.. ISBN 84-376-1222-5.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne, VANOYE, Francis. 1992. *Précis d'analyse Filmique*. Paris: Éditions Nathan. ISBN 209.190594-1.

GONZÁEZ, Francisco. (2002) 2004. *Aprender a Ver Cine*. Madrid: Ediciones Rialp, S. A.. ISBN 84-321-3414-8.

HAUSTRATE, Gaston. (1985) 1994. *O Guia do Cinema*. Volume I – 1895-1945; Volume II – 1945-1967; Volume III – 1968-1984. (MOURA, Rui de, trad.) Lisboa: Editora Pergaminho, Lda.. ISBN 9727110207.

HAUSTRATE, Gaston. (1985) 1994. *O Guia do Cinema: Iniciação à História e Estética do Cinema*. Tomo III – 1968-1984. (MOURA, Rui de, trad.) Lisboa: Editora Pergaminho. ISBN 9727110398.

HAYWARD, Susan. ((2000) 2003). *Cinema Studies: The Key Concepts*. London, New York: Routledge (Taylor and Francis Group). ISBN 0-415-22740-2.

LEWIS, Jon. 1998. *The New American*. Durham & London: Duke University Press. ISBN 0-8223-2115-7.

- MONACO, James. 2000 (3^a ed.). *How to Read a Film: movies, media and multimedia*. New York & Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-513869-X.
- MORAN, Albert (ed.). 1996. *Film Policy: International, National and Regional Perspectives*. London, New York: Routledge. ISBN 0-415-09791-6.
- MORAN, Albert, O'REGAN, Tom (eds.). 1985. *An Australian Film Reader*. Sydney: Currency Press Pty Ltd. ISBN 0 86819 123 X.
- NEIRA PIÑEIRO, Maria del Rosário. 2003. *Introducción al Discurso Narrativo Fílmico*. Madrid: ARCO/LIBROS S. L.. ISBN 84-7635-543-2.
- PELAYO, Jorge. 2000. *A Vida dos Óscares – 1927-2000*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda.. ISBN 972241108-X.
- PINTO, Manuel (ed.) ET AL.. 2000. *A Comunicação e os Media em Portugal (1995-1999): Cronologia e Leituras de Tendências*. Braga: Departamento de Ciências da Comunicação. ISBN 972986109.
- POTTER, James. 2004. *Theory of Media Literacy: A Cognitive Approach*. Thousand Oaks CA: Sage Publications. ISBN 0761929525.
- RAYNER, K. (ed.). 1992. *Eye Movements and Visual Cognition: Scene Perception and Reading*. NY: Springer-Verlag.
- ROBERTSON, Patrick. 1988. *The Guinness Book of Movies: Facts & Feats*. London, New York: Patrick Robertson and Guinness Publishing Ltd. ISBN 0-85112-899-8.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, António (coord.). 2003. *Diccionario de Creación Cinematográfica*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.. ISBN 84-344-6811-5.
- SMITHEE, Alan. 1995. *Os Melhores Filmes de Todos os Tempos*. (CHAIRA, Patricia coord.) Marmade.
- ZAGALO, N., BARKER, A. (ed.), BRANCO, V.. 2004. “Estereótipos da Forma Narrativa de “Entertainment””, in: *The Power and Persistence of Stereotyping – O Poder e a Persistência dos Estereótipos*. Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, pp. 271- 280. ISBN 972-789-132-2.

IV – Bibliografia sobre humor

- ALEXIEVA, Bistra. 1997. “There must Be Some System in This Madness. Metaphor, Polysemy and Wordplay in a Cognitive Linguistics Framework”, in: *Traductio: Essays on punning and translation*. (Dirk Delabastita (ed.)). Manchester & Namur: St. Jerome Publishing & Presses Universitaires de Namur, pp. 137-154.
- ALMEIDA, Carla Gonçalves de. 2005. “Eles Fazem Rir Portugal”, in: *Tempo*. (Alfredo Lavrador, Dir.) nº 59, 5 a 12 de Janeiro, pp. 20-25.
- ASIMAKOULAS, Dimitrios. 2001. *Subtitling Humour and the Humour of Subtitling: A Theoretical Approach to the Translation of Verbal Humour and Subtitling with Respect to the Greek Subtitled Versions of Airplane! and Naked Gun*. University of Manchester: Centre for Translation and Intercultural Studies – Department of Language and Linguistics. (MSc thesis; Texto policopiado).

- ASIMAKOULAS, Dimitris. 2001. *Subtitling Humour and the Humour of Subtitling: A Theoretical Approach to the Translation of Verbal Humour and Subtitling with Respect to the Greek Subtitled Versions of Airplane! and Naked Gun*. University of Manchester: Centre for Translation and Intercultural Studies – Department of Language and Linguistics. (MSc thesis).
- ASIMAKOULAS, Dimitris. 2002. “Subtitling Humour and the Humour of Subtitling”, in: Keith Harvey (ed.) *CTIS Occasional Papers*, Vol. 2, pp. 71-84.
- ASIMAKOULAS, Dimitris. 2004. “Towards a Model of Describing Humour Translation. A case Study of the Greek subtitled Versions of *Airplane!* and *Naked Gun*”, in: *Meta* XLIX, 4, pp. 822-842.
- ATTARDO, Salvatore (ed.). 2003. *Journal of Pragmatics: The Pragmatics of Humour (special issue)*. Vol 35, No 9, September , pp. 1287-1294.
- ATTARDO, Salvatore, & RASKIN, Victor. 1991. “Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model”, in: *Humor*. Vol. 4 (3-4), pp. 293-347.
- ATTARDO, Salvatore. 1993. “Violation of conversational maxims and cooperation: The case of jokes”, in: *Journal of Pragmatics* 19. Elsevier Science Publishers B. V., pp. 537-558.
- ATTARDO, Salvatore. 1994. *Linguistic Theories of Humor*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter. ISBN 3-11-014255-4.
- ATTARDO, Salvatore. 2001. *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. (Victor Raskin & Willibald Ruck (eds.)). Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- ATTARDO, Salvatore. 2002. “Translating Humour: An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (TGHV)”, in: *The Translator (Special Issue): Studies in Intercultural Communication – Translating Humour*. Jeroen Vandaele (guest ed.) Manchester: St.Jerome Publishing, Vol. 8 (2).
- BERGSON Henri. (1900) 1956. “Laughter”, in: *Comedy* (Wylie Sypher (ed.)). Garden City, New York: Doubleday, pp. 59 -190.
- BERGSON, Henri. (1900) 1964 (203^{ème} ed.) *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BERGSON, Henri. (1900) 1978. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. (Nathanael C. Caixeiro, Trad.) Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- BERGSON, Henri. (1900) 1993. *Le rire. O Riso. Ensaio sobre o Significado do Cômico*. Lisboa: Guimarães Editores.
- BRANCO, Patrícia Correia. 2005. “Humor: O riso afasta a doença”, in: *Focus*. (João Ferreira, Dir.) nº 280, de 23/02 a 1/03, pp. 98-103.
- CARVALHO, Simone Costa. 2005. “A dieta do Sorriso”, in: *Tempo*. (Alfredo Lavrador, Dir.) nº 59, 5 a 12 de Janeiro, pp. 26-28.
- CHIARO, Delia. 1992. *The Language of Jokes: analysing verbal play*. London and New York: Routledge. ISBN 0-415-03090-0.
- CRITCHLEY, Simon (2002) 2004. *On Humour*. London and New York: Routledge. ISBN 0-415-25121-4.

DAMÁSIO, António. (1999) 2000 (7ª ed.). *O Sentimento de Si: o Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Lisboa: Publicações Europa-América, Lda.. ISBN 972-1-04757-0.

DEFAYS, Jean-Marc. 1996. *Le Comique: principes, procédés, processus*. Paris: Éditions du Seuil. ISBN 2-02-023029-1.

ECO, Umberto. (1980) 2001. *O Nome da Rosa*. (Maria Celeste Pinto, trad.). Miraflores: DIFEL – Difusão Editorial, S. A.. ISBN 972-0099-4.

ERMIDA, Isabel. 2003. *Humor, Linguagem e Narrativa: Para uma Análise do Discurso Literário Cômico*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho. ISBN 972-8063-18-0.

ERMIDA, Isabel. 2005. “Nas entrelinhas do riso: pressuposições semânticas e pragmáticas no discurso cômico”, in: *Ciências da Linguagem: 30 anos de investigação e ensino*. (Maria Aldina Marques et al, orgs.), Braga: Instituto de Letras e Ciências Humanas, Centro de estudos Humanísticos, pp. 67-83.

F. L.. 2004. “O país dos velhos do Restelo”, in: *Visão*. (Alfredo Lavrador, Dir.) Nº 566, de 8 a 14 de Janeiro, pp. 74-78.

FREUD, Sigmund. 1994. «O humor» in: *Textos Essenciais sobre Literatura, arte e Psicanálise*. (Trad. Manuela Barreto). Lisboa: Publicações Europa-América Lda., pp. 243-248. ISBN 972-1-03724-9.

FUENTES, Adrián Luque. 2000. *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los Hermanos Marx* (Tesis doctoral dirigida por Dr. Luis Quereda Rodríguez-Navarro) Universidad de Granada: Departamento de Filología Inglesa. Versão em CD-Rom: ISBN 84-338-2777-4.

HORTON, Andrew. 2000. *Laughing Out Loud: Writing the Comedy-centered Screenplay*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. ISBN 0-520-22015-3.

JASKANEN, Susanna. s.d. *On the Inside track to Loserville, USA: Strategies Used in Translating Humour in Two Finnish Versions of **Reality Bites***. University of Helsinki Department of English. (Pró Gradu Thesis, texto policopiado).

JOSÉ, Helena M. G.. 2002. *Humor nos Cuidados de Enfermagem: Vivências dos Doentes e Enfermeiros*. Loures: LUSOCIÊNCIA – Edições Técnicas e Científicas. ISBN 972-8383-34-7.

LIPOVETSKY, Gilles. (1983) 1989. «A sociedade humorística» in: *A Era do Vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. (trad. Miguel S. Pereira e Ana L. Faria). Lisboa: Relógio d'Água, pp.127-160.

MARJAMÄKI, Pekka. 2001. *Scottish Football Association or Sweet Fanny Adams: A Study on Language-bound Humor and its Translation*. University of Helsinki – Faculty of Arts, Department of English. (Tese de Mestrado, texto policopiado).

MARTINEZ SIERRA, Juan José. 2004. *Estudio Descriptivo y Discursivo de la Traducción del Humor en Textos Audiovisuales*. Tesis Doctoral, orientada por Dr. Frederic Chaume Varela e apresentada à Universitat Jaume I – Facultat de Ciències Humanes i Socials, Department de Traducció i Comunicació, Castellón (documento policopiado).

- MOBBS, Dean *et al.* 2003. "Humour Modulates the Mesolimbic Reward Centers", in: *Neuron*, Vol. 40, December, 4. Cell Press (artigo *on-line*, pp. 1041-1048).
- MORREALL, Jonh. 1983. *Taking Laughter Seriously*. Albany: State of University of New York Press. ISBN 0-87395-643-5.
- NASH, Walter. (1985) 1994. *The Language of Humour: Style and Technique in Comic Discourse*. London and New York: Longma. ISBN 0-582-29127-5.
- NIELSEN, Alleen P. & NIELSEN, Don L. F.. 2000. *Encyclopedia of 20th-Century American Humour*. Oryx Press.
- PEYROUTET, Claude. (1991) 2001. *La Pratique de l'expression Écrite*. Paris: Nathan. ISBN 2-09-182422-4.
- RASKIN, Victor. 1985. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht / Boston / Lancaster / Tokyo: Dr. Reidel Publishing Company. ISBN 90-277-1891-1.
- RASKIN, Victor. 1992. "Humor as a non-bona-fide mode of communication", in: *DLLS Proceedings of the Deseret Language and Linguistics Society*, (Elray L. Pederson (ed.)). Provo, UT: Brigham Young University, pp. 87-92.
- RASKIN, Victor. 1998. "The sense of humor and the truth", in: *The Sense of Humor: Explorations of a Personality Characteristic* (Willibald Ruch (ed.)). Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 95-108.
- RITCHIE, Graeme. 2001. "Current Directions in Computational Humour", in: *Artificial Intelligence Review* (16). Netherlands: Kluwer Academic Publishers, pp. 119-135.
- ROSA, Alexandra Assis. 1997. "Variação Linguística e Tradução para Legendagem em Português: um «case study»", in: *Actas do XVIII Encontro da APEAA (Associação de Estudos Anglo-Americanos)*. Costa, Ana Cláudia, *et al.*(coords.). Guarda: ESTG e IPG, 20-22 de Março, Vol. I, pp. 37-56.
- ROSAS, Marta. 2002. *Tradução de Humor: Transcriando Piadas*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna.
- ROSS, Alison. 1998. *The Language of Humour*. London and New York: Routledge. ISBN 0-415-16912-7.
- SCHRÖTER, Thorsten. 2004. "Of holy goats and the NYPD – A study of language-based screen humour in translation", in: *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies*. (Gyde Hansen, Kristen Mankjaer & Daniel Gile (eds.)). Amsterdam: Benjamins, pp. 157-168.
- VANDAELE, Jeroen (guest ed.). 2002. *The Translator: Studies in Intercultural Communication – Translating Humour*. Manchester: St. Jerome Publishing, vol. 8, number 2. ISBN 1-900650-58-4.
- VOYTILL, Stuart, PETRI, Scott. 2003. *Writing the Comedy Film: Make'em Laugh*. Los Angeles: Michael Wiese Productions. ISBN 0941188418.
- YAMAGUCHI, Haruhiko. 1988. "How to Pull Strings with Words – Deceptive Paths in the Garden-Path Joke", in: *Journal of Pragmatics*, 12, pp.323-337.
- ZABALBEASCOA, Patrick. 1993. *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other Forms of Text Production*. Tese de Doutoramento

apresentada ao Departament de Traducció i Filologia, Facultat de Traducció i Interpretació, Universitat Pompeu Fabra (documento policopiado).

V – Bibliografia sobre assuntos variados

AGUIAR, João de. 1997. *Inês de Portugal*. Lisboa: Asa Editora.

AGUIAR e SILVA, Vítor M. de. 1986 (7ª). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.

ANDERSSON, Lars, TRUDGILL, Peter. 1990. *Bad Language*. Oxford, Cambridge: Basil Blackwell. ISBN0-631-17872-4.

AUSTEN, Jane. (1813)1985. *Pride and Prejudice*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd. ISBN 0-14-043072-5.

BAILEY, V., et al.. 1996. *Essential Research Skills*. London: Harper Collins.

BENAVENTE, A. (coord.), Rosa, A., Costa, A. F. e Ávila, P.. 1996. *A literacia em Portugal. Resultados de uma pesquisa extensiva e monográfica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Conselho Nacional de Educação.

BLACK, T. R.. 1999. *Doing Quantitative Research in Social Sciences*. London: Sage.

BLUTEAU, Raphael. 1712. *Vocabulário Português e Latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de JESU – Annu de 1712.

CALABRESE, Omar. 1987. *A Idade Neobarroca*. (Trad. Carvalho, Carmen e Mourão, Artur) Lisboa: Edições 70 Lda..

CAMERON, Deborah. 1995. *Verbal Hygiene*. London & New York: Routledge.

CANDEIAS, António. 2000. “Ritmos e formas de acesso à cultura escrita das populações portuguesas nos séculos XIX e XX: dados e dúvidas”, in: *Literacia e Sociedade: Contribuições pluridisciplinares* (Maria Raquel Delgado-Martins et al. (orgs.)). Lisboa: Editorial Caminho, SA, pp. 209-263. ISBN972-21-1337-2.

CANDLIER, Michel. 1991. «Langues et Droits de l’Homme pour un cheminement commun», in: *Dialogues et Cultures*, nº 36, pp.158-163.

CASTRO-CALDAS, Alexandre e REIS, Alexandra. 2000. “Neuropsicologia do analfabetismo. Considerações a propósito de um projecto em desenvolvimento”, in: *Literacia e Sociedade: Contribuições pluridisciplinares* (Maria Raquel Delgado-Martins et al. (orgs.)). Lisboa: Editorial Caminho, SA, pp. 155-183. ISBN972-21-1337-2.

CHION, Michel. (1988) 2003. *Cómo se Escribe un Guión*. (Jiménez Plaza, trad.). Madrid: Ediciones Cátedra. ISBN84-376-0764-7.

COUNCIL OF EUROPE. 1998. *Modern Languages: Learning, Teaching, Assessment. A Common European Framework of Reference*. Strasbourg: Council for Cultural Co-operation (Education Committee).

CUNHA, CUNHA e CINTRA, LINDLEY. 1984. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa. ISBN 972-9230-00-5.

FAIRCLOUGH, Norman. 1995. *Media Discourse*. London: Arnold. ISBN 0-340-58889-6.

- FIELDING, Helen. (1996) 1998. *O Diário de Bridget Jones*. (Manuela Vaz, trad.). Barcarena: Editorial Presença. ISBN 972-23-2322-9.
- FIELDING, Helen. 1999. *Bridget Jones: The Edge of Reason*. New York: Penguin Books. ISBN 0140298479.
- FIGUEIREDO, Cândido. 1996 (25ªed.). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Venda Nova: Bertrand Editora (2 vols.).
- GARRETT, Almeida. (1846). 2001. *Falar Verdade a Mentir*. Lisboa: Edições Colibri. ISBN 972-772-129-X.
- HILLIARD, Robert L.(1999) 2000. *Guionismo para Radio, Televisión y Nuevos Médios*. (Oscar Franco Anaya, trad.). México: International Thomson Editores. ISBN 970-686-019-3.
- HOMERO (ca. 725 a. C.). 1982 (4ª ed). *Ilíada* (trad. Maria Helena R. Pereira). Coimbra: FLUC Instituto de Estudos Clássicos, pp. 18-19.
- HOMERO (ca. 725 a. C.). 2003. *Odisseia*. (trad. Frederico Lourenço). Lisboa: Livros Cotovia e Frederico Lourenço, pp. 136-137. ISBN 972-795-060-4. 9.
- HONNEF, Klaus. 1992. *Andy Warhol 1928-1987: A Comercialização da Arte*, (trad. Casa das Línguas , Lda.). Colónia: Benedikt Taschen. ISBN 3-8228-0491-6.
- HOUAISS, António e VILLAR, Mauro de Salles. 2004. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva Editora. ISBN 85-7302-383-X.
- HUTCHEON, Linda. 1992. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London:Routledge.
- JAMESON, Frederic. 1988. “Postmodernism and the consumer society”, in: *Postmodernism and its Discontents: Theories, Practices*. (E. Ann Kaplan, Ed.) London: Verso.
- MACHADO, José P.. (1952) 1995 (7ª ed.). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, LDA. ISBN 972-24-0780-5.
- MACHADO, José P.. 1991. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Mem Martins: Publicações Alfa S.A. ISBN 972-626-035-3.
- MORAIS, António. 1945 (10ª). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. s.l.: Editorial Confluência.
- PAVIS, Patrice. 1980. *Dictionnaire du Théâtre: Termes et Concepts d'Analyse Théâtrale*. Paris: Editions Sociales, pp.433-437. ISBN 2-209-05397-8.
- PEREIRA, Alexandre, POUPA, Carlos. 2003 (2ª). *Como Escrever uma Tese: monografia ou livro científico usando o Word*. Lisboa: Edições Sílabo, Lda. ISBN 972-618-307-3.
- PORTUGAL, Paulo. “The Getaway: Black Monday”, in: *Playstation 2 – Revista Oficial – Portugal*, Novembro de 2004, pp. 44-47.
- POTTER, James W.. 2004. *Theory of Media Literacy: A Cognitive Approach*. London: Sage Publications. ISBN 0-7619-2952-5.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. 1994 (3ª). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina. ISBN 972-40-0593-3.

REIS, Carlos. 1997 (2ª). *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Livraria Almedina. ISBN 972-40-0824-X.

SANCHES, Andreia. "Iliteracia quase nos 80 por cento", in: *Público*, ano 11, nº 3742, 15 de Junho de 2000, p. 24.

SCARRE, Chris. 1993. "Início da vida na Terra: há 4.600 milhões-1 milhão de anos", in: *Sinais do Tempo do Mundo Antigo: uma cronologia desde as origens da vida até 1500*. (Ana Falcão Bastos, trad.). Mirandela: Dorling Kindersley e Público.

TERTÚLIA EDÍPICA (compilação). 1990. *Dicionário de Sinónimos*. Porto: Porto Editora, Lda. ISBN 972-0-05080-2.

s. a., "Notícias cinema: Vocabulário obsceno", in: *TVMais*. Ano XIII, nº 633, de 5 a 11 de Março de 2005, p. 72.

VI – Bibliografia on-line sobre assuntos variados

"Andrew Davis", in: http://en.wikipedia.org/wiki/Andrew_Davies_%28writer%29 (consultada a 14.04.2006).

Autoridade Nacional de Comunicações (ANACOM). "Redes de distribuição por cabo em Portugal chegam a 2,9 milhões de alojamentos", in: <http://tek.sapo.pt/print/4Q0/302287.html> (consultada a 02.06.2004).

BERARDINELLI, James "Three to Tango", in: http://movie-reviews.colossus.net/movies/t/three_tango.html (consultada a 13.04.2006).

DIRKS, Tim (1996-2006). "Film Genres" in: <http://www.filmsite.org/filmterms.html> (consultada a 13.07.2006).

"Bridget Jones", in: http://en.wikipedia.org/wiki/Bridget_Jones

"Carry On Films" in: http://en.wikipedia.org/wiki/Carry_on_films (consultada a 18.01.2006).

"Cómico" e "Humor", in: 7.0.2 anotado <http://www.linguateca.pt/COMPARA> (consultada a 02.05.2006).

DVD Demystified: Home of the DVD Frequently Asked Questions (and Answers), in: <http://www.dvddemystified.com/dvdfaq.html> (consultada a 18.06.2004)

SALZEDAS, Luís, S. N.. "Entrevista de S. N. E Luís Salzedas a Nuno Silva" in: <http://www.argumentistas.org/> (consultada a 15.07.2006)

"Forrest Gump", in: http://en.wikipedia.org/wiki/Forrest_Gump (consultada a 14.04.2006).

INE (Instituto Nacional de Estatística): "Inquérito à Utilização de Tecnologias de Informação e da Comunicação pelas Famílias – 2003", in: www.ine.pt (consultada a 02.06.2004).

IVARSSON, Jan. "A Short Technical History of Subtitles in Europe" in: <http://www.transedit.se/history.html> (consultado a 30.07.2005)

- LENNON, John. (1971). “Imagine”, in: www.merseyworld.com/imagine/lyrics/imagine.htm (consultada a 13.04.2006).
- “Lost in Translation”, in: http://www.dailyscript.com/scripts/lost_in_translation.pdf
- LEVY, Shaw “‘Night’ takes flight” in: *The Oregonian*, (10 de março de 2006) <http://www.oregonlive.com> (consultado a 16.08.2006).
- “O Vídeo em Contexto educativo”, in: <http://univ-ab.pt/~porto/textos/Leonel/Pessoal/paginaleo-230.htm> (consultado a 10.09.2002).
- “Ping Pong Diplomacy”, http://en.wikipedia.org/wiki/Ping_Pong_Diplomacy (consultada a 08.06.2006).
- “Richard Curtis”, in: http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Curtis (consultada a 14.04.2006).
- “Robert Zemeckis”, in: http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Zemeckis (consultada a 14.04.2006).
- http://en.wikipedia.org/wiki/Pride_and_Prejudice#Other_media_adaptations (consultada a 14.04.2006).
- “Smiley”, in: <http://en.wikipedia.org/wiki/Smiley> (consultada a 27.05.2005).
- “SBS”, in: http://en.wikipedia.org/wiki/Special_Broadcasting_Service (consultada a 16.08.2006).
- “Screenplay”, in: <http://en.wikipedia.org/wiki/Screenplay> (consultada a 14.04.2006)
- “Screenplay Format”, in: <http://www.oscars.org/nicoll/format.html>. (consultada a 14.04.2006)
- www.itc.org.uk/divisions/engdiv/subtitle/code on subtitle.doc
- http://www.itc.org.uk/divisions/eng_div/subtitle/guid_standards_subtitle.doc
- Recommendations – Strasbourg 06/95*, in: <http://www.fit-ift.org/media/recom-e.html> (consultado a 25/06/2003)

VII – Filmografia (longas-metragens e séries)

Séries citadas:

24 (*24 Horas*, 2003 (primeira temporada, realizada por Joel Surnow e Robert Cochran))

Séries humorísticas citadas:

Gilligan's Island (criada por Sherwood Schwartz 1964-1967)

Monty Python's Flying Circus (BBC, 1969-1974)

Fawlty Towers, (BBC, 1975-1979)

Bless me, Father (David Askey, 1978-1981)

Blackadder (criado por Richard Curtis e Rowan Atkinson, BBC, 1983-1989)

Yes, Prime Minister (BBC, 1980-1988)

'Allo, 'Allo, (BBC1, 1982-1992)

Mr. Bean (John Howard Davis, 1990)

The Vicar of Dibley (criado por Richard Curtis e Paul Mayhew, BBC, 1994)

Malucos do Riso (Jorge Marecos Duarte, 1995)

Coupling (Martin Dennis, 2000)

Pizza (Paul Fenech, 2000)

Life Support (David MacDonald, 2001)

Levanta-te e Ri (Cristina Verdú, 2003)

Os Batanetes (António Correia, 2004)

Filmes estrangeiros citados:

After So Many Years (David Wark Griffith, 1908)

The Birth of a Nation (David Wark Griffith, 1914)

The Tramp (Charlie Chaplin, 1915)

Fatty's Tintype Tangle (Roscoe "Fatty" Arbuckle, 1915)

The Butcher Boy (Roscoe "Fatty" Arbuckle, 1917)

Robin Hood (Allan Dwan, 1922)

Safety Last (Fred C. Newmeyer e Sam Taylor, 1923)

The Wizard of Oz (Larry Semon, 1925)

Long Pants, (Frank Capra, 1927)

Duck Soup (Leo McCarey, 1933).

Done Him Wrong (Lowell Serman, 1933)

It's A Gift (Norman Z. McLeod, 1934)

The Awful Truth (Leo McCarey, 1937)

The Flying Deuces (Edward Sutherland, 1937)

Bringing Up Baby (Howard Hawks, 1938)

The Adventures of Robin Hood (Michael Curtiz e William Keighley, 1938),

The Philadelphia Story (George Cukor, 1940)

The Shop Around the Corner (Ernst Lubitsch, 1940)

The Prince of Thieves (Howard Bretherton, 1948)

The Story of Robin Hood and his Merrie Men (Ken Annakin, 1952)

The Stooge (Norman Taurog, 1953)
Carry On Films (Gerald Thomas entre 1958 e 1978)
Abbott and Costello Meet the Mummy (Charles Lamont, 1955)
Some Like it Hot (Billy Wilder, 1959)
Breakfast at Tiffany's (Blake Edwards, 1961)
What's New, Pussycat? (Clive Donner, 1965)
The Planet of the Apes (Franklin J. Schaffer, 1968; Ted Pot, 1970; Don Taylor, 1971; J. Lee Thompson, 1972 e 1973; Tim Burton, 2001)
Play It Again Sam (Herbert Ross, 1972)
Blazing Saddles (Mel Brooks, 1974)
Shampoo (Hal Ashby, 1975)
Dracula (Jonh Badham, 1979)
The Gods Must Be Crazy, (Jamie Uys, em 1980)
Airplane (Jim Abrahams e David Zucker, 1980)
Eating Raoul (Paul Bartel, 1982)
Rumble Fish (Francis Ford Coppola, 1983)
Top Secret (Jim Abrahams e David Zucker, 1984)
O Nome da Rosa (Jean-Jaques Annaud, 1986)
A Fish Called Wanda (Charles Crichton, 1988)
The Naked Gun: form the file of Police Squad (David Zucker, 1988)
When Harry Met Sally (Rob Reiner, 1989)
Robin Hood: The Prince of Thieves (Kevin Reynolds, 1991)
The Naked Gun 2 ½: The smell of fear (David Zucker, 1991)
Bram Stoker's Dracula (Francis Ford Coppola, 1992)
Dracula: Dead and Loving it (Mel Brooks, 1992)
Chaplin (Richard Attenborough, 1992)
Four Weddings and a Funeral (Mike Newell, 1993)
Robin Hood: Men in Tight (Mel Brooks, 1993)
The Fugutive (Andrew Davis, 1993)
Ed Wood (Tim Burton, 1994)
The Naked Gun (de Peter Segal, 1994).
Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994)

Forrest Gump (Robert Zemeckis, 1994)
Blue in the Face (W. Wang, 1995)
L'amore Molesto (Mario Martone, 1995)
Pride and Prejudice (Simon Langton, 1995)
Dracula: Dead And Loving It (Mel Brooks, 1995)
Analyze This (Harold Ramis, 1996)
Harry Potter and the Philosopher's Stone (Chris Columbus, 1996)
As good As It Gets (James L. Brooks, 1997)
The Big Lebowski (Joel Coen, 1997)
Titanic (James Cameron, 1997).
Wrongly Accused (Pat Profit, 1998)
You've Got Mail (Nora Ephron, 1998)
Patch Adams (Tom Shadyac, 1998)
Shakespeare in Love (John Madden, 1998)
Notting Hill (Roger Michell, 1999)
Three to Tango (Damon Santostefano, 1999)
Deuce Bigalow: Male Gigolo (Mike Mitchell, 1999)
Bridget Jones's Diary (Sharon Maguire, Miramax Films, 2001)
Harry Potter and the Sorcerer's Stone, (Chris Columbus, 2001)
Trainspotting (Danny Boyle, 2001)
My Big Fat Greek Wedding (Joel Zwick, 2002)
Matrix, *Matrix Reloaded* e *Matrix Revolutions* (realizados pelos irmãos Larry e Andy Wachowski, em 2002 e em 2003 as duas últimas sequelas)
Scary Movie 3 (David Zucker, 2003)
Lost in Translation (Sofia Coppola, 2003)
Bridget Jones: The Edge of Reason (Beeban Kidron, 2004)
Night Watch (Timur Bekmambetov, 2004)
Bride & Prejudice (Gurinder Chadha, 2004)

Filmes de animação citados:

Rabbit Hood (Charles M. Jones, 1949)
Robin Hood Daffy (Chuck Jones, 1958)
Rocket Robin Hood (de Ralph Bakshi e de Grant Simmons, 1967)

Shrek (Andrew Adamson e Vicky Jenson, 2001)

Filmes portugueses citados:

A Menina da Rádio (Arthur Duarte, 1944)

Inês de Portugal (José Carlos de Oliveira, 1997)

Capitães de Abril (Maria de Medeiros, 2000)

Outros programas:

Captain Kangaroo (emitido pela CBS, entre 1955 e 1984)

Kozure Okami: Mei Fumando – The Crossroads to Hell (Kenji Misumi, 1973)

The Dr. Ruth Show (1984)

AB...Sexo (2005)

Desperanto (Patrícia Rozema, 1992)

Discografia:

“Imagine”, in: *Imagine*, de John Lennon (1971)

Índice onomástico

- Abbot, 179
 Agost, 15, 32, 33, 34, 46, 47, 176, 177, 360
 Aguiar, 115, 116, 148, 162, 173, 174, 217, 222, 224
 Aguiar e Silva, 115, 116, 148, 173, 174, 217, 222, 224
 Arbuckle, 177, 372
 Asimakoulas, 33, 238
 Baker, 5, 35, 117, 118, 119, 120, 128, 131, 234, 235, 260, 271
 Basílio, 107, 128, 130, 273
 Beaugrande, 6, 114, 116, 117, 124, 125, 127, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 183, 184, 232, 251, 253, 260, 267, 272, 276
 Bergson, 190, 199, 200, 201, 208, 211, 255, 259, 275
 Bluteau, 193
 Carmona, 108, 109, 112, 113, 145
 Carroll, 5, 31, 39, 79, 80, 82, 83, 151
 Chaplin, 158, 177, 372, 373
 Chaume, 5, 13, 15, 18, 19, 27, 29, 32, 33, 34, 46, 49, 51, 52, 65, 66, 68, 69, 78, 121, 122, 141, 144, 145, 147, 170, 176, 184, 238, 304, 305, 360, 366
 Chiaro, 5, 6, 34, 188, 196, 205, 253, 255, 300
 Chion, 154, 166, 167
 Correia, 209, 210, 240, 241, 313, 365, 372
 Cristillo, 179
 Damásio, 194
 de Linde, 32, 106
 Delabastita, 4, 5, 18, 20, 21, 27, 28, 29, 31, 33, 46, 49, 50, 86, 87, 88, 142, 143, 144, 242, 354, 355, 364
 Díaz Cintas, 5, 11, 12, 16, 18, 19, 25, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 43, 44, 59, 64, 66, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 84, 93, 96, 99, 147, 238, 254, 299, 304, 305, 306, 361, 362
 Dressler, 6, 114, 116, 117, 124, 125, 127, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 183, 184, 232, 251, 253, 260, 267, 272, 276
 Duro, 32, 33, 34, 55, 66, 67, 68, 106, 121, 184, 359
 Eggins, 116, 117, 118, 119, 120, 127, 129, 174, 273
 Fielding, 147, 225
 Fuentes Luque, 4, 6, 33, 188, 196, 203
 Gambier, 1, 5, 16, 17, 22, 28, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 45, 46, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 67, 141, 184, 271, 361
 González, 112, 113, 177
 Gottlieb, 16, 32, 86, 87
 Gouveia, 267, 279, 282, 285, 287, 297
 Gregory M. Shreve, 11
 Grice, 267, 281, 282, 288, 297, 301
 Groom, 148, 222, 224
 Gutt, 5, 13, 266, 267, 279
 Halliday, 107, 116, 118, 127, 128, 130, 273, 353
 Hardy, 178
 Hasan, 116, 118, 127, 130
 Haustrate, 65
 Hayward, 138, 150, 256
 Hermans, 13, 23
 Hickey, 88, 266, 267
 Izard, 49, 55, 66, 67, 68
 Jaskanen, 33
 Jiménez, 111, 148, 159, 163, 166, 182, 368
 Karamitroglou, 17, 18, 32, 54
 Kay, 32, 106
 Keaton, 177
 Lambert, 28, 31
 Langdon, 177
 Laurel, 178
 Leech, 281, 301
 Lemos, 240, 241
 Lloyd, 177
 Lopes, 111, 122, 125, 150, 152, 329, 357, 362
 Luyken, 21, 31, 68
 Maguire, 5, 129, 374
 Marjamäki, 33
 Martinez, 33

Neubert, 5, 11, 14, 24, 107, 108, 114,
115, 116, 120, 129, 130, 132, 133, 135,
136, 137, 138, 172, 181, 183, 225, 229,
231, 267, 279, 280, 288, 289, 290, 291,
297
Neves, 5, 17, 22, 32, 39, 41, 42, 44, 57,
58, 60, 62, 63, 70, 75, 78, 84, 94, 168,
309, 313, 328, 344
Nida, 6
Oliveira, 162, 313, 375
Pavis, 151
Peyroutet, 194, 212
Piñeiro, 109, 111, 160
Reid, 31, 32
Reis, 38, 111, 122, 125, 150, 152
Roberto, 15, 33, 34, 73, 97, 106, 353,
361, 362
Rosa, ii, 32, 36, 38, 39, 40, 46, 47, 73,
124, 176, 198, 313, 329, 349, 354, 358,
359, 360, 362, 366, 368, 373
Sánchez-Escalonilla, 155, 156, 157, 161,
166, 167, 177

Schröter, 86
Semon, 177, 372
Shreve, 5, 11, 14, 24, 107, 108, 114, 115,
116, 120, 129, 130, 132, 133, 135, 136,
137, 138, 172, 181, 183, 225, 229, 231,
267, 279, 280, 288, 289, 290, 291, 297
Sperber, 266, 279
Tourey, 5, 11, 23, 24, 26, 252, 253, 304
Tveit, 39, 40, 66, 68, 69, 85, 88, 170,
171, 229
Vandaele, 22, 33, 192, 199, 206, 216,
247, 256, 365
Veiga, 37, 38, 43, 57, 97, 314, 319, 325,
350
Venutti, 24
Walter, 3, 123, 216, 249, 256, 367
West, 178, 179
Wilson, 266, 279
Zabalbeascoa, 33, 242, 270, 271
Zemeckis, 5, 223, 224, 249, 371, 374

Índice temático

ação fílmica, 62, 156
aceitabilidade, 117, 131, 132, 133, 141,
183, 184, 254, 261, 280, 288, 290, 304,
306
acto humorístico, 256, 278, 280, 296, 299
adictio, 144
ambiente cognitivo, 246, 262, 266, 279
analepse, 158, 164
assincronia, 85
código cinematográfico, 143
coerência, 98, 117, 121, 122, 123, 124,
126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 139,
140, 144, 146, 157, 183, 185, 213, 221,
251, 265, 270, 277, 278, 286, 290
coerência genérica, 129, 185
coesão, 63, 117, 118, 120, 121, 122, 127,
130, 131, 146, 183, 221, 251, 277, 284
coesão lexical, 117, 118, 120, 122, 131
coesão semiótica, 122
comédia deadpan, 177
comédia negra, 179

comédia screwball, 178
comédia slapstick, 177
comédia sofisticada, 178
comédia verbal, 178
competência comunicativa, 213, 229,
269, 280, 281
contexto linguístico, iii, 268
discurso narrativo audiovisual, 154
elipse icónica, 122
elipse linguística, 122
elipse narrativa, 122
elipse temporal, 158
empréstimo, 137, 158, 173, 234, 289, 337
esperanto audiovisual, 66
Estudos sobre Tradução, iii, iv, 11, 13,
24, 29, 30, 40, 101, 242
expansão, 31, 90, 136, 309
falsa mudez, 67
guião, i, 6, 54, 125, 147, 161, 162, 163,
164, 166, 167, 168, 170, 172, 184, 196,
206, 230, 232, 233, 234, 251, 334

- guião adaptado, 162
- guião amostra, 162
- guião baseado, 162
- guião de adaptação livre, 162
- guião especulativo, 162
- guião espontâneo, 162
- guião inspirado, 162
- guião literário, 163, 164, 166
- guião recriado, 162
- guião técnico, 163, 166
- humor de terceira ordem, 135, 211
- implicatura, 131, 282, 284, 285
- incoerência, 123, 126, 180
- incongruência, iii, 215, 245, 246
- informatividade, 51, 117, 133, 134, 135, 137, 183, 216, 221, 260
- inovação lexical ad hoc, 241
- intencionalidade, 117, 127, 131, 132, 133, 183, 206, 261, 288, 290, 291, 297
- intertextualidade, iii, 117, 137, 138, 139, 183, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 231, 238
- isocronia, 86, 146
- linguagem audiovisual, i, 6, 108, 111, 112, 119, 183, 237
- método óptico, 69
- método químico, 70, 71
- montagem, 146, 153, 157, 159, 160, 161, 166, 167, 184
- narrativa audiovisual, i, 110, 123, 147, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 184, 185
- narrativa audiovisual/cinematográfica
 - humorística, 150
- paródica ou burlesca, 179
- policódigo audiovisual, 6, 112, 142, 145, 154, 155, 174, 175, 183
- pressuposição, iii, 286
- pressuposição icônica, 287
- princípio de cooperação, 131, 133, 281, 282, 283, 284, 288, 290, 293, 295, 296
- princípio de cumplicidade humorística, 295, 296, 301
- princípio de delicadeza, 281
- prolepse, 158, 287
- redução parcial, 84, 97, 136, 265
- redução total, 84, 87, 89, 90, 91, 136
- repetitio, 143
- segmentação das legendas, 92, 93, 94, 113, 168, 306
- sincronia cinésica, 86
- sincronia fonética, 48, 86
- sincronia semântica, 85
- situacionalidade, 117, 136, 137, 183, 253, 261, 267
- TAV, i, ii, iii, iv, v, 1, 2, 6, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 68, 69, 72, 73, 76, 82, 83, 86, 93, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 114, 115, 120, 137, 144, 145, 146, 147, 168, 171, 183, 184, 185, 189, 227, 228, 229, 230, 231, 238, 242, 246, 248, 249, 253, 254, 257, 260, 262, 270, 271, 284, 287, 289, 290, 295, 296, 299, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 328, 329, 330, 345, 346, 350, 351
- texto audiovisual, i, 1, 9, 62, 113, 114, 115, 116, 117, 121, 122, 129, 135, 140, 141, 142, 143, 155, 162, 166, 170, 175, 183, 221, 255, 274, 278, 280, 297, 334, 347, 348
- texto híbrido, 155, 175, 185
- tradução audiovisual, 15, 39, 361
- transmutatio, 143